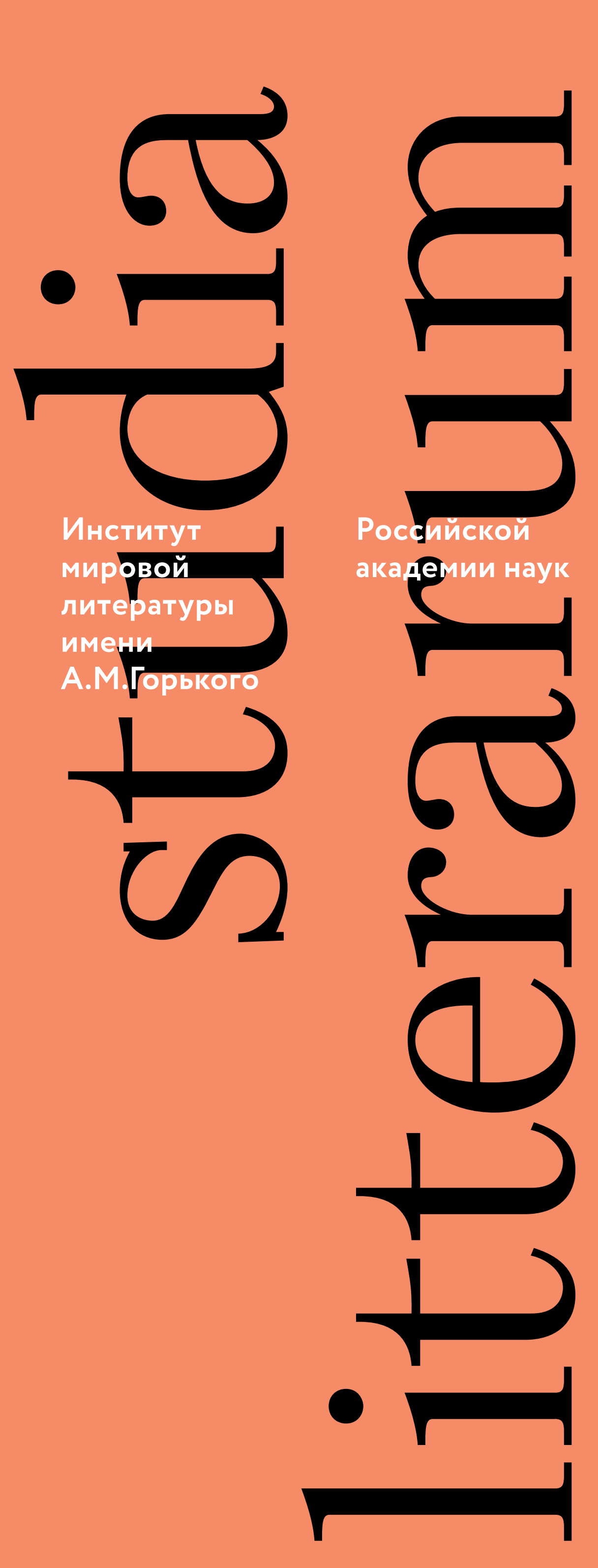


p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 5 #1
2020

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов России и Ближнего зарубежья
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

**Институт
мировой
литературы
имени
А.М. Горького**

**Российской
академии наук**

**том 5 #1
2020**

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2020.
–Т. 5, № 1. — М.:
ИМЛИ РАН, 2020.
– 384 с.

Academic journal. — 2020.
– Vol. 5, no 1. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2020.
– 384 p.

Включен
в Перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.
Подписной индекс
по каталогу «Роспечать»
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

Subscription index
in the catalogue “Rospechat”
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial
Department:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 5 #1
2020

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

УДК 82.0
ББК 83

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБЛИКА ПЕРСОНАЖА В ПРОЗАИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

© 2020 г. Н.А. Дровалева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 октября 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-10-21

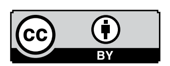
Аннотация: Проблеме портретирования в литературе посвящено множество исследований, однако до сих пор она остается открытой и актуальной. В этой связи представляется продуктивным указать на общетеоретические и методологические особенности изучения облика персонажа, существующие исследовательские представления о портрете в художественной литературе и изобразительном искусстве, а также особенности создания облика героя в прозаическом произведении в литературе Серебряного века, в частности, так как в этот период наметились тенденции отхода от конкретного изображения действительности и обязательного установления связей между внешними и внутренними характеристиками героя. Литературоведами XX в. портрет традиционно рассматривался в тесной связи с общей историей искусств — актуализировалась изобразительная, живописная функция портрета. Однако она не является первостепенной, хоть и ее рассмотрение бывает продуктивно в связи с синтезом искусств в случае с рисующими писателями или поэтами. В частности, автором статьи делается вывод о том, что портрет нецелесообразно было бы выделять в качестве замкнутой целостности, а словосочетание «визуализация облика» представляется наиболее адекватным для обозначения портретных характеристик в художественном тексте в противовес литературным портретам мемуарно-биографической литературы, где речь идет об изображении и воссоздании личности реально существовавшего человека.

Ключевые слова: облик персонажа, литературный портрет, портретный жанр в искусстве, Н.И. Жинкин, А. Белый, Серебряный век.

Информация об авторе: Наталия Алексеевна Дровалева — старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

Для цитирования: *Дровалева Н.А.* Визуализация облика персонажа в прозаическом произведении: к постановке проблемы // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 10–21. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-10-21



VISUALIZATION OF THE CHARACTER'S APPEARANCE IN FICTION

© 2020. N.A. Drovaleva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: October 05, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: Numerous papers have been written on the topic of portrait creation in literature, viewing it both directly and indirectly, however it remains a topical issue up to this day. It is evidently necessary to systemize the data, gathered by numerous literary research on the portrait characteristics. In this regard, it appears productive to point out the theoretical and methodological particularities of researching a character's appearance in literature, the existing research notions on the portrait in fiction literature and visual arts and the notable peculiarities of creating a character's appearance, using examples from prose works of the Silver Age specifically. This period saw the rise of tendencies that consisted of moving away from an actual depiction of reality and the obligatory establishment of connections between external and internal features of the character. By examining various scholarly theories, the author points out that as a result of close attention to the artistic portrait, typical for the end of the 20th century, many works of that period that studied the particularities of characters' appearance mirrored the notions about graphic and artistic portraits. Traditionally the portrait was researched in connection with the general history of art, and its depicting and artistic function was being actualized. However, it is not the primary function of the portrait, even if it could prove to be productive to research it in the case of painting writers or writing painters (for example M.A. Voloshin and K.A. Korovin). The author draws a specific conclusion that it would be impractical to distinguish a portrait as a closed integrity, and that the phrase "appearance visualization" seems to be the most fitting for describing the portrait features in works of fiction, as opposed to the literary portraits in biographical literature that portray and recreate the image of an existing person.

Keywords: character's appearance, literary portrait, portrait genre in visual arts, N.I. Zhinkin, A. Bely, the Silver Age.

Information about the author: Natalia A. Drovaleva, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Post-graduate student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

For citation: Drovaleva N.A. Visualization of the Character's Appearance in Fiction. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 10–21. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-10-21

A lot of research was dedicated to the issue of portrait creation in literature, however it remains open and topical up to this day. It is evidently necessary to systemize all the data collected over the course of researching the features of portrait in literary studies. In this regard it appears productive to point out the theoretical and methodological particularities of researching the appearance of a character in literature, the existing research concepts of portrait in fiction writing and visual arts and the peculiarities of crafting a character's appearance in the literature of the Silver Age in particular.

In modern philology the term "portrait" means, according to a scholarly custom, both an "essay" about a person's life and work and a description of a character's appearance in a given literary work. The first meaning [2; 5; 18] is often attributed to the portrait genre in visual arts and, by analogy with the artistic portrait, called a "literary portrait", which holds a special place in memoirs and biographies. The particularity of such portrait lies in the fact that it is a reflection of a real person's image in a text, along with their biography and a place they hold in the author's life. The documental and biographical basis of a literary portrait guides the narrative to a realistic portrayal of the object being described and forces the author to find specific patterns of understanding the image and destiny of the portrayed persona. The second meaning of portrait [1; 4; 9; 11] is viewed within the framework of a character's image. The details of a character's appearance in a literary work constitute only one of the components of a character's image. They are generally analized along with their biography, feelings and experiences. Literary scholars more often than not interpret a portrait as a special case of a character's characterization, defining its functions and place in a given literary work. Numerous typologies presented in various monographs,

PhD papers and articles attest to it. As a rule, said typologies rank together various components of a literary text, and this approach is closely tied to the issue of boundaries of a portrait, which this paper aims to study in more detail.

The most common definitions of a portrait, given by various textbooks, dictionaries and reference books, are supplemented with certain details of a character's appearance. The depiction of a literary character normally includes various details: facial features (eyes, nose, lips, hair, skin etc.), stature, complexion, clothes and jewelry, facial expressions and gestures: "The portrait of a character is a description of their appearance: facial features, natural traits, age (facial and body features, hair color) as well as every part of a person's appearance, shaped by their social class, cultural traditions and individual initiative (clothing, jewelry, hairstyle and cosmetics). A portrait can also fixate a character's body language, their typical gestures and poses, facial expressions and looks. Therefore, a portrait can create a stable complex of a features of an "external person"" [20, p. 218]; "a depiction of a character's appearance (facial features, stature, complexion, pose, facial expressions, gestures, clothes) as a way to characterize them; a variation of *description*" [14, p. 289]; "a portrait in literature is one of the methods of literary characterization, which consists of the writer revealing the nature of his characters and expressing his ideas through describing the characters' appearance" [13, col. 152]. Certain character traits found in the descriptions can not be attributed to the "external" person. Movements, poses and particular facial expressions that act as behavioral traits may be dispersed over the entire text as they mirror both external and internal changes. The indication of particularities of appearance can thus be seen as the core of a description, and the behavioral traits in such case should be seen as peripheral (that is, if we interpret them as behavioral forms and not as features of appearance).

However, such understanding of the structure of portrait leads us to the exceptional importance of the depicting function, and this is incorrect. It is obvious that an image in a literary work, including the portrait (as an element of an image), is valuable for how deep it penetrates a character's structure. This is why a talented writer, according to B.E. Galanov, "can make the reader picture a character's eyes, mouth and nose even without describing their physical appearance, but another one cannot create a coherent portrait, no matter how detailed he describes these features" [8, p. 12]. This statement not only underlines the impor-

tance of artistic function of a portrait[1], but it also points out that it has other notable functions: individualizing, characterizing and evaluative.

In order to better understand the situation formed around portrait in modern theory and history of literature, it is necessary to point out the fact that many literary studies mirrored the notions regarding the portrait genre in visual arts.

For example, due to the close attention to the artistic function at the time, in 1964 an article by M.O. Gabel' titled "Portraying the Faces" was published in I.A. Beletskiy's collection of articles on the theory of literature, which made an attempt to create a general classification of portraits by era and artistic school. Gabel' pointed out the evident connection between literature and visual arts, specifically distinguishing the "visual" and "architectonic" portraits (she started researching the general theory of portrait as early as the 1920s). In 1967 a book by B.E. Galanov titled "The Craft of Portrait" was published, in which the author made an attempt to follow the history of the literary portrait and its close ties to the visual arts. Another scholar that worked in this direction was N.A. Dmitrieva[2]. She was behind the idea to juxtapose the development stages of the portrait in literature and in visual arts. N.A. Dmitrieva writes that "when there already existed a clear and crystalized portrait genre in visual arts, and every face on a painting had bright individual features, novelists still used standard, cliche descriptions such as: "there once was a nobleman, quite rich, good-looking and well-mannered" or "a lady as benevolent as she was beautiful". It was important to have an intriguing plot, unexpected and piquant situations that these ladies and noblemen found themselves into, but they interacted with each other in a conventional, rhetoric language that couldn't demonstrate their personal, individual traits" [10, col. 235–236]. Thus, Dmitrieva pointed out that visual arts took precedence in developing the portrait method.

As a result of such close attention paid to the picturesqueness of the portrait, many works of the end of the 20th century that attempted to interpret

1 Based on the artistic function, the portrait in literature can be placed close to the artistic portrait. M.G. Urtmintseva explains how this term crossed from the artistic sphere in literature in a short but very informative manner: "The term "portrait" in its direct meaning was borrowed from visual arts, an artistic medium that is quite close to literature. There existed an expression "pourtrait" in Old French, that signified visualizing something "trait for trait". This word derives from the Latin root "protrahere", which means "to extract, to withdraw"". Later the meaning of the word becomes broader, according to Urtmintseva, it recieves additional meaning "to depict, to portray" [16, c. 4].

2 In the book "The Picture and the Word" (1962) the particularities of the visual arts were given in juxtaposition with the art of writing.

the peculiarities of characters' appearance, mirrored the notions of the graphic and visual portrait. The portrait was traditionally interpreted in conjunction with the general history of arts, its depicting, artistic function was being widely actualized. However, as stated previously, it is not the primary function of the portrait[3] [19], despite the fact that examining it in relation to the painting writers or writing painters (such as M.A. Voloshin or K.A. Korovin) might prove productive.

The importance of the individualizing, characterizing and evaluative functions of the portrait was thoroughly interpreted by M.G. Urtmintseva in her book "The Literary Portrait in Russian Literature in the Second Half of the 19th Century". This period was characterized by active formation of epic genres and complication of the narrative principles in general. Consequently the role of portrait "was noticeably broadened: apart from describing a character's appearance, the portrait also received the function of motivating the behavior of a character in question, as well as "another one" withing a given situation; it became a way for the author to express their views and opinions and to further unfold the narrative" [18, p. 210]. Thus, the portrayals inserted in the text by F.M. Dostoyevskiy and L.N. Tolstoy for example, could serve as plot points and narrative turns.

At the turn of the 20th century certain tendencies appeared, that consisted of moving away from the actual portrayal of reality and the necessary connections between the internal and external traits of a character. These new notions regarding the portrayal of human face were endorsed in the visual arts at the turn of the century as well[4]. The interest towards the human face was shifting in the direction of the character in its totality in any given historical era. The culture of the turn of the 19th and 20th century was based on "contemplating, and therefore interest to the styles of different eras, as well as relishing various aesthetic details" [21, p. 86].

Writers of the early 20th century "started by leaning on the artistic experience of Tolstoy and Dostoyevsky and moved on to Chekhov, as in his works an accentuated, associative detail was often used instead of the entire description of a character's appearance" [22, p. 51]. In F. Sologub's novel "The Petty Demon" such tendency appears infrequently, but in A. Bely's "Petersburg" and L.N. Andreev's "Sashka

3 The author might not depict the whole character, and not even a person described in detail, but a singular detail that would point to the character. Thus, the depicting function ceases to be the primary one.

4 Here it is worth noting that literature does not follow in visual arts' footsteps, as N.A. Dmitrieva pointed out, for example.

Zhegulev" the details of appearance become repetitive by design. They become not only particularities of appearance, but a cue that creates the prevailing emotional atmosphere: "...his face wrinkled almost as if he had a seizure; his stony eyes circled with blue rolled up; his hands, wrapped in black suede, flew up to his chest as if he was trying to defend himself from something. His body bent back and his top-hat hit the wall and fell on his knees, under his uncovered head... The unwillingness of the senator's movement could not be interpreted at all; the senatorial code did not cover such occasions... Observing the silhouettes — top hats, feathers, peaked caps after peaked caps amd feathers again — Apollon Apollonovich thought them to be dots in the sky; but one of the dots, falling from its orbit, flew towards himself at a breakneck speed, turning into a huge crimson sphere, I mean what I'm trying to say is <...> observing the silhouettes (peaked caps and feathers), Apollon Apollonovich saw among the caps and the feathers a pair of crazy eyes: these eyes had an unacceptable quality; the eyes recognized the senator; and, after doing so, went dangerously insane; maybe the eyes were waiting for him around the corner; and, having seen him, widened, gleamed and sparkled" [3, p. 21]. The eyes are the leitmotif of the entire novel, being as a rule strengthened by repetitions where necessary. In the given passage the detail is framed with the repeating items of clothing: peaked hats, feathers and top hats. The eyes get "detached" from the character and cover the entire appearance of the person, which prevents the reader from forming a complete image of this character. Later a similar scheme of portrait composition can be seen in A.P. Platonov's novel "Chevengur".

Obviously, it would be impractical to distinguish this kind of portrait as a closed integrity, since it penetrates the entire narrative and interacts with all its elements and components to various degrees. The portrait can be disjointed and scattered across the text. By interpreting this particular feature of the portrait characterization, N.M. Tarabukin, a theorist of art studies, tied the depiction of a person's appearance to specific stylistic tropes. As a result of this approach, he only described the peculiarities of an artist's style [16, p. 192] and viewed the portrait as a state of mind.

E.B. Tager, a literary scholar, pointed out a similar occurrence in literature, when the features of portraits referred not to the features of characters' nature, but to a specific artistic vision. He wrote that "different writers have different intrinsic principles of artistic worldview, and these principles influence a writer's depiction of nature, things and furniture, i.e. the entire artistic and depicting sphere of the

art of literature equally" [15, p. 378]. In this regard, according to Tager, including the depiction of a character's appearance "is used as a kind of expressive moment" [15, p. 378], and the difference between a landscape, interior details and portrait characteristics gradually disappears. He also makes an important statement that the term "portrait" is quite nominal, as it has no direct connection to an artistic or sculptural portrait. It may be more fitting to call it "verbal plastic", visualizing a character's image with its specific structure and functions within a given literary work.

For a more universal description of this creation of visual components it may prove useful to refer to theoretical research by N.I. Zhinkin, carried out on the topic of portrait in art.

In his article "The Portrait Forms" he rightfully points out the importance of gestures and poses for correct understanding of any given person: "A thing only has its position, its place among other things, it cannot make a gesture or strike a pose. A person, on the other hand, always has a pose and through it they make gestures. A gesture is a typically human form" [12, p. 28]. Besides the features of appearance that are mirrored in the "core" definition of the portrait, given at the beginning of this article, Zhinkin also points out the importance of "portrayed expressive forms", i.e. "the pose and gestures of the person being portrayed, in the literal sense of the word" or "the result of an interaction between a person's intentions and their surroundings" [12, p. 28].

Thus, it seems impractical to distinguish the portrait as a closed integrity and to exclude the "expressive forms" from it as well.

Because the concept of the portrait usually includes the appearance of a person and the "expressive forms", it is evident that relying on any specific trait while creating a typological description of portraits is not enough to reveal the uniqueness of any given literary work's poetics (for example, it is possible for the portraits to be static both in Antique literary works, and in the postmodernist ones). Thus it is important to take into account the fact that the function of inserting a depiction of a person (or an anthropomorphic creature) into the narrative depends on the aesthetic setting and the specific goals of the author. Moreover, the art of the turn of the 20^{th} century created a new kind of artist, and in the works of this new type of artist the portrait becomes, first of all, a medium through which he expresses his worldview. Evidently, for the post-impressionist artists the most valuable part of the portrait was not the psychology, but the color splashes

and a person, transformed by the artist's mind and transcended into the world of art. On the one hand, the understanding of portrait formed in the art studies' tradition not always benefits the theory of literature, but in the case of symbolist prose the definition of portrait given by N.I. Zhinkin in the article "The Craft of Portrait" takes into account the personality of the artist as well, because a portrait is not only the face of a "picture", but a reflection of the characters of both the model amd the artist, which when combined together create a completely new "visage" [12].

To indicate the particularities of appearance visualisation in the works from various eras, we can use the three reference points that Zhinkin also points out, but using a visual portrait as an example[5]. "Artistic expressive forms" are important for perception: these include the way a character is written into the nerrative, the way their traits and features are presented throughout the text and the "artist's gesture" — the way they use meaningful details, for example, and whether they use or avoid "plastic" imagery — as well as "the gesture in a figurative sense of the word" (what Tarabukin called "style"): an artist's worldview and their affiliation with artistic schools[6].

This article elaborates on several aspects of the issue of visualization of a character's appearance, points out the importance of including gestures and poses ("artistic expressive forms") in the definition of portrait and the impracticality of analyzing a portrait as a closed integrity, offers a method of describing the particularities of visualization of character's appearance in a literary work (the phrase "visualization of appearance" seems to be the most adequate option for describing the portrait characteristics in a work of fiction, to distinguish it from the literary portraits of memoirs and biographical literature that portray and describe an actual person).

5 This is referring to the direct application of art history methods to a literary work.

6 Formation of a portrait in literature meant the actualization of the concept of "individuality". Folk epic poetry did not distinguish any person from a multitude of similar characters. In "The Song of Roland" all "fifteen thousand barons from Carl's retinue were "beautiful in face and athletic in stature"" [15, c. 161].

Список литературы

1 *Адамян Е.И.* Художественный и мемуарный портрет в прозе Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 168 с.
2 *Барахов В.С.* Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). Л.: Наука, 1985. 312 с.
3 *Белый А.* Собр. соч. Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом. М.: Республика, 1994. Т. 2. 464 с.
4 *Богомолова М.В.* Портрет героя в поэтике романа Андрея Платонова «Чевенгур»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 209 с.
5 *Велиев И.О.* Литературный портрет: его функция и типология. Баку: Элм, 1986. 159 с.
6 *Габель М.О.* Изображение внешности лиц // Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 149–169.
7 *Галанов Б.Е.* Живопись словом: Человек, пейзаж, вещь. М.: Сов. писатель, 1972. 184 с.
8 *Галанов Б.Е.* Искусство портрета. М.: Сов. писатель, 1967. 207 с.
9 *Гурович Н.М.* Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы: на материале романов Н.В. Гоголя «Мертвые души» и М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 190 с.
10 *Дмитриева Н.А.* Литература и другие виды искусства // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. Стб. 235–236.
11 *Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). М.: Литера, 2005. 136 с.
12 *Жинкин Н.И.* Портретные формы // Искусство портрета. М.: [Госуд. акад. худож. наук], 1928. С. 7–52.
13 Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Сов. энциклопедия, 1935. Т. 9. 832 стб.
14 Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 750 с.
15 *Тагер Е.Б.* Жанр литературного портрета в творчестве Горького // О художественном мастерстве Горького. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. С. 375–418.
16 *Тарабукин Н.М.* Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. М.: [Госуд. акад. худож. наук], 1928. С. 159–193.
17 *Уртминцева М.Г.* Говорящая живопись: (Очерки истории литературного портрета). Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2000. 121 с.
18 *Уртминцева М.Г.* Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века: генезис, поэтика, жанр. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2005. 232 с.
19 *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
20 *Хализев В. Е.* Теория литературы: учебник. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.

21 *Чапаева М.В.* Лицо как эстетический феномен в русской философии и культуре конца XIX — начала XX века // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. Т. 1. № 1. С. 85–88.
22 *Шишкина Л.И.* Принципы и приемы портретной характеристики в ранней прозе Л. Андреева (1898–1903 гг.) // Портрет в художественной прозе. Сыктывкар: Сыктывкар. гос. ун-т, 1987. С. 48–59.
23 *Шкляева Е.Л.* Портрет: диалог живописи и слова // Вестник Барнаульского гос. пед. университета. Сер.: Гуманитарные науки. Барнаул, 2005. № 5. С. 68–78.

References

1 Adamian E.I. *Khudozhestvennyi i memuarnyi portret v proze Andreia Belogo: dis. ... kand. filol. nauk* [Artistic and Memoir Portrait in the Prose of Andrey Bely: PhD dissertation]. Moscow, 2011. 168 p. (In Russ.)
2 Barakhov V.S. *Literaturnyi portret (Istoki, poetika, zhanr)* [Literary Portrait (Origins, Poetics, Genre)]. Lenigrad, Nauka Publ., 1985. 312 p. (In Russ.)
3 Belyi A. *Sobranie sochinenii. Peterburg: Roman v 8 gl. s prologom i epilogom* [Collected Works. Petersburg: a Novel in 8 Chapters with Epilogue]. Moscow, Respublika Publ., 1994. Vol. 2. 464 p. (In Russ.)
4 Bogomolova M.V. *Portret geroia v poetike romana Andreia Platonova "Chevengur": dis. ... kand. filol. nauk* [Portrait of a Hero in the Poetics of Andrey Platonov's Novel "Chevengur": PhD dissertation]. Moscow, 2011. 209 p. (In Russ.)
5 Veliev I.O. *Literaturnyi portret: ego funktsiia i tipologiia* [Literary Portrait: its Function and Typology]. Baku, Elm Publ., 1986. 159 p. (In Russ.)
6 Gabel' M.O. Izobrazhenie vneshnosti lits [Portraying the Faces]. In: *Izbrannye trudy po teorii literatury* [Selected Works on the Theory of Literature]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1964, pp. 149-169. (In Russ.)
7 Galanov B.E. *Zhivopis' slovom: Chelovek, peizazh, veshch'* [Painting with Words: Person, Landscape, Thing]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1972. 184 p. (In Russ.)
8 Galanov B.E. *Iskusstvo portreta* [The Craft of Portrait]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1967. 207 p. (In Russ.)
9 Gurovich N.M. *Portret personazha v strukture epicheskogo proizvedeniia: "grotesknyi" i "klassicheskii" tipy: na materiale romanov N.V. Gogolia "Mertvye dushi" i M.Iu. Lermontova "Geroi nashego vremeni": dis. ... kand. filol. nauk* [Portrait of a Character in the Structure of an Epic Work: "Grotesque" and "Classic" Types: on N.V. Gogol's Novel "Dead Souls" and M.Iu. Lermontov's Novel "Hero of Our Time": PhD dissertation]. Moscow, 2009. 190 p. (In Russ.)
10 Dmitrieva N.A. Literatura i drugie vidy iskusstva [Literature and Other Types of Art]. In: *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia: v 9 t.* [A Short Literary Encyclopedia: in 9 vols.]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1967, vol. 4, col. 235–236. (In Russ.)

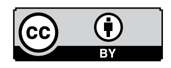
11 Dmitrievskaia L.N. *Peizazh i portret: problema opredeleniia i literaturnogo analiza (peizazh i portret v tvorchestve Z.N. Gippius)* [Landscape and Portrait: the Issue of Definition and Literary Analysis (Landscape and Portrait in the Works of Z.N. Gippius)]. Moscow, Litera Publ., 2005. 136 p. (In Russ.)
12 Zhinkin N.I. Portretnye formy [Portrait Forms]. In: *Iskusstvo portreta* [The Craft of Portrait]. Moscow, [Gosud. akad. khudozh. nauk Publ.], 1928, pp. 7–52. (In Russ.)
13 *Literaturnaia entsiklopediia: v 11 t.* [Literary Encyclopedia: in 11 vols.] Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1935. Vol. 9. 832 col. (In Russ.)
14 *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1987. 750 p. (In Russ.)
15 Tager E.B. Zhanr literaturnogo portreta v tvorchestve Gor'kogo [Literary Portrait as a Genre in the Works of Gorky]. In: *O khudozhestvennom masterstve Gor'kogo* [On the Artistic Craft of Gorky]. Moscow, Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ., 1960, pp. 375–418. (In Russ.)
16 Tarabukin N.M. Portret kak problema stilia [Portrait as an Issue of Style]. In: *Iskusstvo portreta* [The Craft of Portrait]. Moscow, [Gosud. akad. khudozh. nauk Publ.], 1928, pp. 159–193. (In Russ.)
17 Urtmintseva M.G. *Govoriashchaia zhivopis': (Ocherki istorii litertaturnogo portreta)* [Art That Talks: (Essays on the History of Literary Portrait)]. Nizhnii Novgorod, Izd-vo Nizhegorod. gos. un-ta Publ., 2000. 121 p. (In Russ.)
18 Urtmintseva M.G. *Literaturnyi portret v russkoi literature vtoroi poloviny XIX veka: genezis, poetika, zhanr* [Literary Portrait in the Russian Literature of the Second Half of the 19th Century: Genesis, Poetics, Genre]. Nizhnii Novgorod, Izd-vo Nizhegorod. gos. un-ta Publ., 2005. 232 p. (In Russ.)
19 Farino E. *Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie* [Introduction to Literary Studies: a Textbook]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2004. 639 p. (In Russ.)
20 Khalizev V.E. *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2002. 437 p. (In Russ.)
21 Chapaeva M.V. Litso kak esteticheskii fenomen v russkoi filosofii i kul'ture kontsa XIX — nachala XX veka [Face as an Aesthetic Phenomena in Russian Philosophy and Culture of the Late 19th — Early 20th Century]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2010, vol. 1, no 1, pp. 85–88. (In Russ.)
22 Shishkina L.I. Printsipy i priemy portretnoi kharakteristiki v rannei proze L. Andreeva (1898–1903 gg.) [Principles and Methods of Portrait Characterization in L. Andreev's Early Prose (1898–1903)]. In: *Portret v khudozhestvennoi proze* [Portrait in Fiction Prose]. Syktyvkar, Syktyvkar. gos. un-t Publ., 1987, pp. 48–59. (In Russ.)
23 Shkliaeva E.L. Portret: dialog zhivopisi i slova [Portrait: a Dialogue between Art and Word]. *Vestnik Barnaul'skogo gos. ped. universiteta. Ser.: Gumanitarnye nauki*, 2005, no 5, pp. 68–78. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2Рос=Рус)6

О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА В ПОВЕСТИ А.Ф. ЛОСЕВА «ТРИО ЧАЙКОВСКОГО»

© 2020 г. Дж. Римонди
Пармский государственный университет, Парма, Италия
Дата поступления статьи: 25 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41

Аннотация: В статье рассматривается понятие «музыкальный экфрасис» в литературе и его отражение в прозе А.Ф. Лосева. Хотя экфрасис обычно определяется как словесное описание визуального представления, в последнее время ученые утверждают, что существует также «музыкальный экфрасис». В то время как традиционный экфрасис основывается на онтологической двойственности вербального и визуального, представляемого и представленного, музыкальный экфрасис к этому добавляет третий промежуточный уровень: музыка выражается через ее визуализацию. Автором проанализированы описания музыкальных произведений в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» (1933), где музыкальная форма вскрывает визуальное или духовное содержание, символизирующее внутреннюю жизнь героя. В повести появляются различные ссылки на музыку, которой посвящена большая часть повествования. Экфрасис может проявляться в форме небольшого описания музыкального фрагмента, описания душевных движений (описательно-повествовательный топос романтическо-символистского происхождения), раскрытия смысловой сущности музыкального произведения, метафоризации действительности через музыку (параллель между «Трио» и отношениями героя и пианистки), или спациализации музыки. В своей повести через экфрасис Лосев изображает два противоположных мира, живущих бок о бок в гармонии: любовь и страдание (как в рахманиновской арии Франчески), хаос и порядок (в бетховенской сонате), или еще стремление человеческой личности к пониманию высшего замысла Бога и смысла жизни, антитезис воли и судьбы (в «Трио» Чайковского).
Ключевые слова: философская проза А.Ф. Лосева, музыкальный миф, повесть «Трио Чайковского», музыкальный экфрасис, спациализация музыки.
Информация об авторе: Джорджия Римонди, PhD, Пармский государственный университет, via Università, 12, 43121 Parma, Италия. ORCID ID: 0000-0002-2310-6866
E-mail: giorgia.rimondi@gmail.com
Для цитирования: *Римонди Дж.* О роли музыкального экфрасиса в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 22–41. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41



ON THE ROLE OF MUSICAL EKPHRASIS IN A.F. LOSEV'S NOVEL TCHAIKOVSKY TRIO

© 2020. G. Rimondi
University of Parma,
Parma, Italy
Received: February 25, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article examines the concept of "musical ekphrasis" in literature and its reflection in A.F. Losev's prose. Although ekphrasis is usually defined as a verbal description of visual representation, scholars have recently argued that there is also a "musical ekphrasis." While traditional ekphrasis is based on the ontological duality of the verbal and the visual, musical ekphrasis adds a third intermediate level to this: music is expressed through its visualization. The author analyzes the descriptions of musical works in the A.F. Losev's novel *Tchaikovsky Trio* (1933), where the musical form reveals visual or spiritual content, symbolizing the inner life of the main character. Different references to music can be found in the novel, and most of the novel is in fact devoted to this. Ekphrasis can be expressed as brief of a musical fragment, description of spiritual movements (the descriptive and narrative topos of romantic-symbolic origin), the disclosure of the semantic essence of a musical work, the metaphorization of reality through music (parallel between the *Trio* and the relationship of the main character and the pianist), or the spatialization of music. Through ekphrasis Losev portrays two opposing worlds living side by side in harmony: love and suffering (as in Rakhmaninov's aria *Francesca da Rimoni*), chaos and order (in Beethoven's sonata), man's desire to understand the inner meaning of life, the antithesis of will and destiny (in *Tchaikovsky Trio*).

Keywords: A.F. Losev's philosophical prose, musical myth, novel *Tchaikovsky Trio*, musical ekphrasis, spatialization of music.

Information about the author: Giorgia Rimondi, PhD, University of Parma, via Università, 12, 43121 Parma, Italy. ORCID ID: 0000-0002-2310-6866

E-mail: giorgia.rimondi@gmail.com

For citation: Rimondi G. On the Role of Musical Ekphrasis in A.F. Losev's Novel *Tchaikovsky Trio*. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 22–41. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41

В повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» (1933) упоминается ряд музыкальных произведений: ария «Франческа да Римини» Рахманинова, «Годы странствий» Листа, полонез Шопена, соната Бетховена, Шубертовы песни, «Вторая симфония» Малера[1], «Трио» Чайковского и другие. Каждое из них расширяет смысл фрагмента текста, в котором присутствует, и представляет собой отдельный вид литературной ссылки на музыку — простую ссылку на музыкальное произведение, описание музыкальной композиции, анализ *смысла* и структуры музыки или экфрасис в прямом смысле слова. При этом сразу оговоримся, что в данной работе приведены далеко не все примеры экфрасиса в лосевской повести, а выбраны те, которые акцентируют внимание на важных сюжетных моментах и на построение музыкального образа.

В попытке понять и выразить смысл музыки художественными средствами Лосев реализует то, что современный ученый-музыковед С. Брун понимает под экфрасисом, т. е. «воспроизведение документального или художественного текста средствами других видов искусств» [27, с. 8]. Поскольку речь идет о представлении музыки в художественном тексте, под экфрасисом будем понимать словесное изображение (прямо или косвенно) музыкального произведения в тексте.

Стремясь передать ощущения, вызванные музыкой, Лосев использует различные литературные приемы, которые мы проанализируем далее.

1 Роли Второй симфонии Малера в повести «Трио Чайковского» был посвящен доклад музыковеда К.В. Жабинского «Философия музыки и художественная проза А.Ф. Лосева: черты преемственности», прочитанный в библиотеке «Дом А.Ф. Лосева» (20.12.2016) [7]. Об изображении в лосевской повести симфонии Малера см. также: [13].

Музыкальный экфрасис

Экфрасис обычно определяют как вербальное представление невербального (визуального). Начиная с эпохи Возрождения латинская фраза "ut pictura poesis" («поэзия как живопись») стала означать взаимодействие словесного и визуального выражений, особенно в тех случаях, когда поэты или писатели пытаются наполнить свои произведения живописными качествами. При этом большинство исследований, посвященных экфрасису вне древней риторики, описывали связи между литературой и изобразительными искусствами, в то время как лишь немногочисленные работы рассматривали взаимоотношения между литературой и музыкой [31]. Более того, литературно-музыкальная диада считалась неравномерной: она то привлекала большое внимание, то игнорировалась или презиралась как неуловимая и даже «подозрительная» художественная сфера. Хотя XVII в. свидетельствует о глубоком интересе к сходству музыки и словесных искусств, таких, как риторика или поэзия, сравнения были направлены на то, чтобы доказать неполноценность музыкального выражения (его неспособность подражать природе). Это связано с явной трудностью передачи музыки словесными средствами. Так, сам Лосев в «Очерке о музыке» (1920) писал, что «каждое произведение музыки допускает известную философизацию, точнее говоря, мифологизацию, понимая под мифом метод изображения объективной сущности бытия, невыразимой в понятии» [11, с. 652]. Однако неоспоримо, что термин «музыкальная речь» применим и к музыке, поскольку музыка и литература имеют сходные синтаксические и семантические структуры[2].

В последние десятилетия ученые утверждали, что существует также «музыкальный экфрасис», который можно рассматривать как равноценный экфрасис, понимая под этим термином словесные представления о музыке или музыкальные представления визуального или словесного содержания[3]. Экфрасис выражает изменчивость форм, поскольку по определению он есть выражение одной формы представления в терминах другой. Любая выражаемая форма всегда сохраняет элементы своей прежней композиции,

2 На самом деле концепция универсальности в музыке по-прежнему остается проблематичной [25, с. 45].

3 К. Брун впервые предложил термин «трансмедиализация» (*transmedialization*), или переделка художественного объекта и его переход в другую сферу [27, с. 576–575].

даже когда она сама по себе существенно трансформируется. В этом смысле экфрасис всегда представляет собой некоторый вид обмена, установления связей между художественными сферами, жанровой трансгрессии.

Если принять эту позицию, то можно определить экфрасис в более широком смысле как перенос одной изобразительной (репрезентативной) формы в другую. Клаус Клювер предложил следующее определение, охватывающее все виды экфрасистских предметов: «Экфрасис — это вербальное представление реального или фиктивного текста, составленного в невербальной системе знаков» [28, с. 26].

Взаимодействие между литературой и музыкой занимает важное место среди методов сравнения различных культурных кодов благодаря большому количеству художественных произведений, размышлений и научных трудов исследователей в этом вопросе. Ученые, занимающиеся этой темой, сформулировали теоретико-аналитические модели; можно упомянуть недавний подход “musico-literary relations” («музыкально-литературные отношения») в контексте сравнительной литературы [26, с. 102] или работы Л. Крамера, который выделил «мелопоэтику» как новую дисциплину, способную предложить новые интерпретации отношений музыки и литературы [29, с. 167]. Литературный текст в различной степени может проявлять свое взаимодействие со звуковой сферой на разных уровнях. Эти «звуковые следы» проявляются иначе, чем простая музыкальная метафора — например, через усиление символической значимости или музыкально-логическую структуру художественного текста.

В последние десятилетия понятие «экфрасис», в том числе и *музыкальный* экфрасис, стало предметом оживленных дискуссий. Проблема синтеза музыки и литературы вызвала особый интерес. Ученые интересовались функционированием отдельных элементов и интеграцией литературы, музыки и других искусств [3], проблемой «вербальной музыки» [2]. Современные исследователи нередко считают экфрасисом все описания, появляющиеся в тексте, что, безусловно, расширяет границы понятия, одновременно упрощая его. Хотя долгое время музыкальный экфрасис оставался на периферии исследовательского внимания, сегодня можно говорить о тенденции к расширению границ термина прежде всего за счет предмета описания. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л.М. Геллер называет экфрасисом «всякое воспроизведение

одного искусства средствами другого» [5, с. 18]. При этом, как отмечает Е.Е. Соловьева, музыкальный экфрасис как литературоведческое понятие находится в стадии формирования [17].

Основной вопрос, который возникает, когда речь идет об экфрасисе, касается отношения между описательным и повествовательным аспектами — двумя сферами, которые, как правило, находятся в центре внимания исследователей экфрасиса. Четкое разграничение описания и повествования в литературе уже было поставлено под сомнение нарратологией Жерара Женетта. Экфрасис возникает там, где пересекаются описание и повествование, переплетаются миметическое и диегетическое. Казалось бы, единственно возможными способами описания музыки являются, во-первых, чисто музыковедческие, которые фокусируются на музыкальном предмете, и, во-вторых, поэтические, рассматривающие музыкальный предмет с особой точки зрения, предполагающей: 1) описание музыки; 2) описание образов (специализация или визуализация музыки) или смысла, передаваемого музыкой.

Музыкальный экфрасис объединяет эти подходы, описание и повествование, стремясь к отказу от чисто музыкальных или поэтических трактовок музыки. В нем фундаментальным является не описание самой музыки, а то, что автор к ней добавляет, исходя из своего личного опыта при восприятии музыки: размышления и чувства, возникающие при слиянии искусства и жизни; «экфрасис переводит в слово не объект, а восприятие объекта и чувства, которые он вызывает» [24, с. 161]. В этой перспективе возможность музыки, как и литературы, говорить о внемузыкальном (внехудожественном) является отправной точкой для будущих исследований о герменевтике искусства.

* * *

Вопросу рассмотрения взаимосвязи литературы и музыки посвящено много литературных и научных работ. Темой музыки и ее смысла занимались не только писатели, но и философы (С.Н. Дурылин и П.А. Флоренский) [33]. В России начала XX в. интерпретация музыки в большей степени была свойственна ведущим писателям и поэтам (А. Блок писал о Вагнере, Б. Пастернак — о Скрябине и Шопене) [1; 14].

Интеграция музыки и философии началась с Серебряного века: на этом переломном этапе развития культуры в творчестве ряда мыслителей,

писателей и поэтов музыка становится органическим компонентом поиска новых средств художественной выразительности. У символистов музыкальное искусство — источник всякого другого искусства, выражение творческого начала [9]. В частности, А. Белый пытался связать музыку и слово, искал способы передачи музыкальных ощущений через слово, связи между музыкой и поэтическим языком.

Можно сказать, что аксиологический фундамент творчества русских писателей и композиторов XIX — начала XX вв. образует особого рода «философия музыки».

В своем творчестве А.Ф. Лосев объединяет эти тенденции, осмысливая сущность музыки и в философском, и в художественном плане [15]. Его художественную прозу можно определить как «музыкальную» в широком смысле, т. е. как размышление на языке литературы об онтологических основах искусства. Включенность музыкальной тематики и музыкальных образов в прозу Лосева наблюдается в повестях «Трио Чайковского» (1933), «Метеор» (1933), в рассказах «Мне было 19 лет» (1932), «Театрал» (1932), «Седьмая симфония» (1933) и в романе «Женщина-мыслитель» (1933–1934), где музыка выступает в качестве специфической модели мира и мироздания. Музыкальная тема также присутствует в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое» (б/д) и в повести «Встреча» (1933).

Интересно отметить, что еще до обращения Лосева к прозе в 1930–1940-х гг. он пытался передать сущность музыкального искусства художественными средствами в своих теоретических трудах 1920-х гг. Первой художественной новеллой можно считать «Музыкальный миф»[4], вошедший в книгу «Музыка как предмет логики» (1927), где Лосев пытается изображать сущность музыки [8].

Теоретизирование дискурса о музыке в определенной мере наблюдается и в большинстве лосевских беллетристических работ (роман «Женщина-мыслитель», повести «Встреча», «Трио Чайковского», «Метеор»), построенных по принципу совмещения художественного текста и философского трактата. Безусловно, на композиционную структуру повестей оказали влияние философско-эстетические дискуссии о музыке в 1920-е гг. в ГАХН и ГИМН (где Лосев выступал с докладами на музыкальные темы) [6;

4 Об истории ее создания см.: [18].

16], ставшие своего рода моделью для лосевской философско-музыкальной прозы [20]. О том, что во многом лосевскую философскую мысль стимулировали эти же дискуссии, свидетельствуют не только проблематика и ссылки в лосевской беллетристике на собственные работы и доклады 1920-х гг., но и пристрастие автора к диалогической форме [23]. Говоря о полемичности в разговорах персонажей о музыке в лосевской беллетристике, Е.А. Тахо-Годи также подчеркивает влияние традиции философско-музыкального романа и находит у Лосева общий с В.Ф. Одоевским образец в спорах героев в диалогах Платона [21; 22]. Произведения мыслителя, как философские, так и художественные, образуют собой единое целое по цели и содержанию. Лосевская проза отражает философский мир писателя не только непосредственно, через «философские» монологи и диалоги персонажей, но и опосредованно, через систему образов, благодаря чему достигается глубокая взаимосвязь философских мыслей и формы их выражения в художественном тексте.

Музыка и слово. Экфрасис в повести «Трио Чайковского»

Анализ повести «Трио Чайковского» кажется особенно уместным, поскольку сюжет ее сфокусирован на роли музыки в жизни человека. Повесть состоит из двух частей. В первой главный герой Николай Вершинин приезжает в гости на дачу супругов Запольских. В окружении музыкантов и любителей музыки он проводит время, рассуждая об искусстве. Во второй части Лосев углубляет тему взаимоотношений между музыкой и жизнью через образ артистки Томилиной, в которую герой влюбляется.

Расширение художественного пространства повести происходит благодаря синтезу художественного повествования и выражения теоретических положений о музыке. Основное развитие художественного замысла повести дается в развертывании различных представлений о музыкальном искусстве в целом, замедляющих повествование и усиливающих значение теоретического подтекста произведения.

В повести появляются различные ссылки на музыку, которой посвящена большая часть повествования. Иногда это небольшое описание музыкального фрагмента, как, например, полонез Шопена. Тут все вызывает ощущение некого музыкального звучания без непосредственного описания хода музыки — посредством изображения ряда впечатлений, которые музыка Шопена пробуждает в главном герое. Полонез это —

ликующая и праздничная торжественность. Но в том торжестве нет недоступного величия, нет утомительных высот многообязывающих, подавляющих созерцаний. Это — чисто человеческое торжество <....> Тут нет трагедии <....> Полонез Шопена фундаментален, массивен, циклопичен, но одновременно — он игрив, изящен и даже интимно-наряден, как мелкие, но милые и щекочущие детали игривого женского туалета. <...> И все легко, и все так игриво. И бодро, и смело, и гордо вперед стремится поток торжественной царственной жизни [12, с. 201].

Другой пример обращения к музыке в «Трио Чайковского» — это описание образов, которые вызывает у главного героя музыка. В повести упоминаются произведения Рахманинова и Чайковского. Певица Капитолина Запольская исполняет арию Франчески да Римини «О, не рыдай, мой Паоло» из одноименной оперы Рахманинова[5], и после прослушивания Николай ощущает на себе действие «тайной силы». Тут музыка и живописная образность переплетаются в описании параллели пения и душевной жизни:

Трепетно и сладко, устало и страстно пела Капитолина. И вместе с ее пением так же трепетно и сладко ныло мое тело, и чувствовалась всем телом безнадежная страстность и упоительная бесплотность усталой Франчески. Плавно и певуче, страстно и матово возносилась к небу печаль Франчески, и душа томилась и трепетала, молилась и нежилась в этой сумеречной и бесплодной любви. Что-то невозвратное, прошлое и ушедшее стонало и млело в усталых и страстных томлениях Франчески! [12, с. 159–160].

Следует отметить, что взаимосвязь между текстом и музыкой касается не только описания музыкального произведения, но и специфического паратекста (по определению Женетта) — образа Франчески да Римини в дантовской «Божественной комедии» [19]. Таким образом, экфрасис является метаповествованием, поскольку в процессе слушания музыки у главного героя перед глазами развертывается печальная история Франчески:

5 Говоря об арии «Франческа да Римини», в статье 1916 г. Лосев писал, что «эта мелодия так давит душу, что у нервного слушателя иной раз захватывает дыхание» [10, с. 627].

> И увидел я умирающего юношу, с усталыми и тяжелыми веками, с нездешними глазами и улыбкой, который как бы звал родных и близких, и никто к нему не пришел <...> Франческа томилась и слабо умирала, и глаза ее пылали уже бессильным, почти потухшим огнем. И все так невозвратимо, и прошлое так близко, так щемит и так улыбается далекой, не нашей улыбкой! [12, с. 159–160].

В «текучести» музыкального видения две сферы — слушатель и слушанное — постепенно переплетаются и объединяются. Экфрасис описывает тоску, испытываемую главным героем. Спациализация музыки порождает художественный мир, связанный со страданием, и музыка становится единым целым с движениями души и визуализацией «звукового» события.

То же самое происходит при слушании увертюры «Трио» Чайковского, затрагивающего тайный вопрос о земном устроении. Первая тема — «еще не родившийся человек на пороге своего бытия грустно устремляет свой взор на создающего его Творца. Это он печально и тревожно спрашивает: “Господи, зачем Ты создал меня?!”» [12, с. 217]. Интересно отметить, что здесь, кроме ссылки на музыку, имеется и ссылка на живопись, в частности на известную римскую фреску Микеланджело «Сотворение Адама». Как в музыке Чайковского, на фреске печальные глаза Адама устремлены «к Всесильному и Всемудрому, о планах и целях Которого так мало известно Адаму; и он, тревожный и печальный, в предчувствии непобедимого моря жизненных бурь, слабо и умиленно взывает из сердечных глубин: “Господи, зачем Ты создал меня?!”» [12, с. 217]. Основная тема «Трио» остается неизменной в ее смысловом наполнении, хотя основной вопрос о смысле жизни теперь звучит уже более требовательно, самоуверенно — «это уже бессилие, слезы, жалобная и жалкая, униженная просьба» [12, с. 218].

Во второй части «Трио» — это тема, навеянная фортепиано, «о счастливой и наивной юности... напевная, вольная мелодия счастья», а ее вариации живописуют судьбу этого счастья, «желающего сразу все охватить и пережить. <...> Здесь энергичные фортепианные аккорды уже по самой своей метрической структуре говорят о чем-то решительном и упорном» [12, с. 218, 219]. Однако человеческая воля ничего не может против силы судьбы. В конце второй части наступает конец мечтаниям, и «печальные предчувствия создаваемого Адама становятся теперь трагическим воплем

целой жизни, криком отчаяния, жалобы и проклятия — и кому, кому — неизвестно. <...> Эти печально-вопросительные глаза Адама у Микеланджело не сопровождаются у человека той мускулатурой, которой художник наделил свое творение. Нечем противостоять злобе судьбы» [12, с. 221]. Поэтому третья часть «Трио» возобновляет основную тему первой части, хотя в виде теперь уже вполне осознанного трагизма. Человек окончательно покоряется силе судьбы. Тут «уже не человек выступает. В решительно-наступательных многозвучных аккордах фортепиано выступает, кажется, целый коллектив, даже имеющий вид организованной мощи. Но и его судьба предрешена. Смерть, конец всему! Все — исчезает в этой туманной мгле, с повествования о которой началось Трио» [12, с. 222].

Еще один момент, на который следует обратить внимание, заключается в том, что музыкальное произведение становится резюме жизни героя и его несчастных отношений с Томилиной, поскольку «“Трио” кончается не торжествующими аккордами жизни, но могильным, мертвенным холодом души, превратившейся в бесчувственный труп вместе с телом, если еще не раньше того» [12, с. 222]. Не случайно, что трагизм человеческого существования, выраженный «Трио», появляется и в финале повести, где музыку Чайковского сопровождает бомбежка дома Запольских (так изображено в повести начало Первой мировой войны), в результате чего герой попадает в больницу, оставшись единственным в живых среди гостей, присутствовавших на музыкальном вечере.

Третий способ изображения музыки — раскрытие смысловой сущности музыкального произведения. Это, например, B-dur’ная соната *op.* 106 Бетховена. Здесь мы имеем дело не столько с литературным описанием музыкального текста, сколько с описанием его смысла и внутренней структуры. Бетховенская соната имеет четыре части: *Allegro, Scherzo, Adagio sostenuto* и *Largo — Allegro risoluto, fuga a tre voci,* структурированные по вариации и внутреннему расширению. Лосев старается раскрыть философскую сущность бетховенской музыки. Именно в *op.* 106 в четкой форме проявляется диалектическая структура сонаты Бетховена: «Четыре части ее сделаны и спаяны так, что вместе составляют абсолютно неделимое целое» [12, с. 204]. Первая часть, *Allegro,* ставит проблему в форме выражения двух тематических групп: «Это нерешенная антитеза разумно-волевой, смелой, решительной, утверждающей мощи и усложненной, алогичной, неподдающейся рацио-

нальному учету, расплывающейся стихии бытия» [12, с. 204]. Вторая часть, *Scherzo*, изображает попытку синтезировать противоположности первой части: «Человек тут надеется на быстроту, на хватку, на нервную поспешность. Он торопливо и суетливо бросается туда и сюда, чтобы достигнуть этого синтеза, но на таких нитях нельзя достигнуть синтеза: слишком глубокие стихии были затронуты в первой части. <...> Эта нервная, импульсивная фантастика скерцо — бесплодна. Она кончается ничем» [12, с. 205].

Темп *Adagio sostenuto* следует логике тематической вариации. Философско-эстетическая сущность третьей части *Adagio* — «примеривание» бытия, стремление к синтезу. Наконец в четвертой части, *fuga,* дается разрешение проблемы, поставленной в первой части сонаты: «...вот он [Бетховен. — *Дж.Р.*] уже ощущает живительную силу жизни, поднимаясь на радостно-трепещущих трелях первых трех тактов *Allegro risoluto* к последнему жизненному охвату» [12, с. 206].

Самый яркий пример музыкального экфрасиса в лосевской повести представляет собой музыка «Годы странствий» Листа, играемая пианисткой Томилиной. Автор изображает последовательность мгновений, которые, следуя за быстрым музыкальным движением, создают целостную картину. В этом экфрасисе, по-видимому, показана явная корреляция между образом как изображение и образом как видение, т. е. между видением, музыкальным восприятием и представлением музыки[6].

> Вот зазвучали эти упорные и властные басы над-человеческих велений. <...> Вот начинаются там и здесь мелкие движения и вращения, вот они объединяются в ветер, в грозу, в бурю. Вот из них появляется смерч, ураган <...>. Вот два смерча столкнулись вдвоем, как некие исполинские единоборцы. Столкнулись и — рухнули друг на друга, рассыпались один в другом, превратились в напряженно-страстную, в ураганно летящую пыль. И не видно уже ничего, и мир потонул в этом аде взъяренного бытия, и возродился до-мирный хаос... [12, с. 171].

В то время как традиционный экфрасис основывается на онтологической двойственности вербального и визуального, представляемого и

6 Об интерсемиотичности музыкального экфрасиса см.: [32].

представленного, музыкальный экфрасис к этому добавляет третий промежуточный уровень: музыка выражается через ее визуализацию или спациализацию. Музыкальный план реализуется словом и образом. В этом смысле экфрасис показывает метафорическое функционирование, т. е. делает видимым созданный образ. Сливаются две сферы: слуховая и зрительная, но в то же время слуховая остается ведущей. Это то, что композитор и музыковед Р. Мюррей Шафер назвал «звуковым ландшафтом» (*soundscape*), обладающим спецификой музыкального выражения (которая отличает его от традиционного экфрасиса), т. е. «события слушанные, а не предметы виденные» [30, с. 8]. Таким образом, после образа надвигающейся бури следует изображение детоубийства:

> Фонтаном прыснула кровь ребенка, плетью ударила разбойнику в лицо… И обагрилось кровью лицо убийцы, закраснелись трясущиеся руки и все платье… И он низко согнулся, как уродливый горбун, чтобы ближе рассмотреть лежавшего на полу зарезанного ребенка… И — вдруг обратился в бегство, внезапно помчался прочь от преступления [12, с. 172].

Описание начала исполнения передает музыкальную звучность не только на образно-метафорическом, но и на фоносемантическом уровне; используются приемы, которые вызывают слуховое и ритмическое ощущение, например, повторение приставки «за-» сопровождает изображение детоубийства: «**за**орал, **за**пищал, **за**стонал и тут же — **за**хохотал <…> **За**копошилось, **за**ерзало, **за**трепетало что-то глубоко внутри, **за**гудело, **за**стонало…» [12, с. 171–172]. Звуковой изоморфизм приставочного повтора изображает ход музыки. Синтаксис языка постоянно исчезает и уступает место тому, что можно определить как синтаксис, верный музыкальному развертыванию, где ритмическая структура следует за движениями музыки: «Вот-вот, сейчас-сейчас… Еще-еще… Ближе… Чуть-чуть ближе… И… И… Хвать! Хвать ножом по самому горлу! И… И… Хвать еще раз! И еще раз!..» [12, с. 171–172]. Изобразительный фонетический символизм не случаен, если вспомнить, что у Лосева слово, так же как и музыка, есть «логос» в неоплатоническом смысле термина, т. е. живая творческая стихия. Музыка имеет самостоятельную значимость, как бы «словесную выраженность» [4, с. 921]. Однако она тут не только является поводом для размышления,

но и изображается: Лосев-писатель старается донести до читателя звуковое содержание определенного произведения, что позволяет говорить о проявлении в повести романтической традиции музыкальной прозы.

За счет экфрасиса музыка у Лосева утверждается в роли великого искусства и проводника в высшие сферы бытия. В его рассказах музыка часто раскрывает некую тайну. Два противоположных мира живут бок о бок в гармонии: это может быть любовь и страдание (как в арии Франчески), хаос и порядок (в бетховенской сонате) или еще стремление человеческой личности к пониманию высшего замысла Бога и смысла жизни, антитезис воли и судьбы (в «Трио»). Экфрасис проявляется на уровне описания душевных движений (описательно-повествовательный топос романтическо-символистского происхождения) и метафоризации действительности через музыку (параллель между «Трио» и отношениями героя и пианистки).

Однако музыкальный экфрасис в повести не только является средством выразительности, но и оказывает влияние на восприятие сюжета, помогая объяснить и дополнить ключевые моменты повести. Читатель воспринимает мир романа сквозь призму музыкальных произведений. Погружение героя в музыкальную атмосферу сопровождают события, развертывающиеся после слушания музыки. Итак, слушая арию Франчески, Вершинин начинает ощущать действие тайной силы на себе [12, с. 163], а музыкальное безумие в увертюре «Трио» Чайковского, упоминающее сцену из «Страшного суда» Микеланджело, предвещает гибель Запольских и любимой Томилиной, которой заканчивается повесть. Повесть названа «Трио Чайковского» именно потому, что произведение Чайковского «кончается не торжествующем аккордом жизни, но могильным, мертвенным холодом души, превратившейся в бесчувственный труп вместе с телом, если еще не раньше того» [12, с. 222].

Список литературы

1 *Блок А.* Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Сов. писатель, 1962. Т. 6. С. 21–26.

2 *Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. 2004. № 7. URL: www.sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml (дата обращения: 20.08.2014).

3 *Виншель А.В.* Экфрасис музыки в художественной прозе Э.Т.А. Гофмана // Филологическая регионалистика. 2013. № 2 (10). С. 69–72.

4 *Гамаюнов М.М.* Союз музыки, философии, любви и монастыря // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 907–925.

5 *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

6 *Дунаев А.Г.* Лосев и ГАХН // А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / сост. Ю.Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991. С. 197–220.

7 *Жабинский К.В.* Философия музыки и художественная проза А.Ф. Лосева: черты преемственности. Аудиозапись доклада, прочитанного 20 декабря 2016 г. в Доме А.Ф. Лосева. URL: http://www.losev-library.ru/afisha/event/186 (дата обращения: 20.03.2019).

8 *Зенкин К.В.* Мифология музыки по Лосеву // *Зенкин К.В.* Музыка — Эйдос — Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 389–393.

9 *Кондаков И.В., Корж Ю.В.* «Дух музыки» в философии русского символизма // Общественные науки и современность. 1996. № 4. С. 152–162.

10 *Лосев А.Ф.* Два мироощущения // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 623–636.

11 *Лосев А.Ф.* Очерк о музыке // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 637–666.

12 *Лосев А.Ф.* Трио Чайковского // А.Ф. Лосев. Я сослан в XX век... / под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Время, 2002. Т. 1. С. 106–230.

13 *Небытова Г.Н.* Экфрасис музыки в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» // Лосевский научный сборник. Вып. 1. М.: «Древнехранилище», 2019. С. 181–190.

14 *Пастернак Б.Л.* О Шопене и Скрябине // Советская музыка. 1967. № 1. С. 95–103.

15 *Римонди Дж.* Музыкальное восприятие мира в прозе А.Ф. Лосева // Соловьевские исследования. 2017. № 3 (55). С. 88–95.

16 *Римонди Дж., Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
17 *Соловьева Е.Е.* «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. № 2 (16). С. 119–128.
18 *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.
19 *Тахо-Годи Е.А.* Данте в трудах, лекциях и прозе А.Ф. Лосева (подступы к теме) // Дантовские чтения. М.: Наука, 2002. С. 63–76.
20 *Тахо-Годи Е.А.* О возможности влияния дискуссий ГАХН на философско-музыкальную прозу А.Ф. Лосева // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 450–459.
21 *Тахо-Годи Е.А.* Проблема символа в творчестве А.Ф. Лосева и концепция символизма В.Ф. Одоевского // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. С. 313–324.
22 *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А. Ф. Лосева и литературно-философские искания В. Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.
23 *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. 399 с.
24 *Титова Н.П.* Музыкальный экфрасис. Проблема явления и понятия (на материале романа «Все утра мира» Паскаля Киньяра) // Язык: категории, функции, речевое действие. Материалы девятой конференции с международным участием: в 3 частях. Вып. 9, Ч. I. / под ред. М.Я. Блоха, А.М. Оганьян, Т.А. Фоменко, А.Н. Владимировой. М.: Изд-во: Московский педагогический гос. ун-т: Гос. социально-гуманитарный ун-т, 2016. С. 160–165.
25 *Baroni M.* Dalmonte R. Jacoboni C. Le regole della musica: indagine sui meccanismi della comunicazione. Torino: EDT, 1999. 440 p.
26 *Brown C.S.* Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens: University of Georgia Press, 1970. 288 p.
27 *Bruhn S.* Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting, Hillsdale NY; Pendragon, 2000. 669 p.
28 *Clüver C.* Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media / U.-B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling. Eds. Amsterdam and New York: Rodopi, 1997. P. 19–33.
29 *Kramer L.* Dangerous Liasons: the Literary Text in Musical Criticism. 19th Century Music. 1989. № 13(2). P. 159–167.
30 *Murray Schafer R.* The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World, Rochester: Destiny Books, 1994. 301 p.
31 *Rallo C.L.* Ut Musica Poesis: An Approach to the Dialogue between Literature and Music. Proceedings 31st AEDEAN Conference. Ed. A Coruña: Universidade, 2008. P. 65–73.

32 *Stawiarski M.* Existe-t-il des métaphores musicales en litterature?. I. Taillandier-Guittard (ed.) Métaphore et musique, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015. P. 127–148.
33 *Strada V.* A. Blok e R. Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo. G. Bevilacqua (a cura di) Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra romanticismo e decadentismo. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986. P. 249–260.

References

1 Blok A. Iskusstvo i revoliutsiia (Po povodu tvoreniia Rikharda Vagnera) [Art and Revolution. (On Richard Wagner's Creation)]. Blok A. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.] Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1962, vol. 6, pp. 21–26. (In Russ.)

2 Borisova I. Perevod i granitsa: perspektivy intermedial'noi poetiki [Translation and Boundary: Perspectives of Intermedial Poetics]. *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto, 2004, № 7. Available at: www.sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml (Accessed 20 August 2014). (In Russ.)

3 Vinshel' A.V. Ekfrasis muzyki v khudozhestvennoi proze E.T.A. Gofmana [Musical Ekphrasis in E.T.A. Hoffman's Literary Prose]. *Filologicheskaia regionalistika*, 2013, no 2 (10), pp. 69–72. (In Russ.)

4 Gamaiunov M.M. Soiuz muzyki, filosofii, liubvi i monastyria [The Union of Music, Philosophy, Love and Monastery]. *A.F. Losev. Forma. Stil'. Vyrazhenie* [A.F. Losev. Form. Style. Expression], comp. by A.A. Takho-Godi; ex. ed. by A.A. Takho-Godi, I.I. Makhan'kov. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 907–925. (In Russ.)

5 Geller L. Voskreshenie poniatiia ili Slovo ob ekfrasise [The Return of the Concept or Word on Ekphrasis]. *Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Materials of Losanne's Symposium], ed. by L. Geller. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 5–22. (In Russ.)

6 Dunaev A.G. Losev i GAKhN [Losev and GAKhN]. *A.F. Losev i kul'tura XX veka: Losevskie chteniia* [A.F. Losev and 20th Century Culture: Losevian Readings], comp by Iu.F. Panasenko. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 197–220. (In Russ.)

7 Zhabinskii K.V. *Filosofiia muzyki i khudozhestvennaia proza A.F. Loseva: cherty preemstvennosti. Audiozapis' doklada, prochitannogo 20 dekabria 2016 g. v Dome A.F. Loseva* [A.F. Losev's Philosophy of Music and Literary Prose: Motives of Continuity. Audio file of the lecture held 20th December 2016 at A.F. Losev's House]. Available at: http://www.losev-library.ru/afisha/event/186) (Accessed 20 March 2019). (In Russ.)

8 Zenkin K.V. Mifologiia muzyki po Losevu [Losev's Mythology of Music]. Zenkin K.V. *Muzyka — Eidos — Vremia. A.F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke* [Music. Eidos. Time. A.F. Losev and the Horizon of Contemporary Science on Music], Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2015, pp. 389–393. (In Russ.)

9 Kondakov I.V., Korzh Iu.V. "Dukh muzyki" v filosofii russkogo simvolizma [The "Spirit of Music" in the Philosophy of Russian Symbolism]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 1996, no 4, pp. 152–162. (In Russ.)

10 Losev A.F. Dva mirooshchushcheniia [Two World Perceptions]. *A.F. Losev. Forma. Stil'. Vyrazhenie* [A.F. Losev. Form. Style. Expression], comp. by A.A. Takho-Godi; ex. ed. by A.A. Takho-Godi, I.I. Makhan'kov. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 623–636. (In Russ.)

11 Losev A.F. Ocherk o muzyke [Essay on Music]. *A.F. Losev. Forma. Stil'. Vyrazhenie* [A.F. Losev. Form. Style. Expression], comp. by A. A. Takho-Godi; ex. ed. by A.A. Takho-Godi, I.I. Makhan'kov. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 637–666. (In Russ.)

12 Losev A.F. Trio Chaikovskogo [Tchaikovsky Trio]. *A.F. Losev. Ia soslan v XX vek...* [A.F. Losev. I'm Exiled in the 20th century...], ed. by A.A. Takho-Godi, comp. and comm. by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii. Moscow, Vremia Publ., 2002, vol. 1, pp. 106–230. (In Russ.)
13 Nebytova G.N. Ekfrazis muzyki v povesti A.F. Loseva "Trio Chaikovskogo" [Musical Ekphrasis in A.F. Losev's Novel "Trio Chaikovskogo"]. *Losevskii nauchnyi sbornik* [Collected Scientific Papers on A.F. Losev]. Moscow, Drevnekhranilishche Publ., 2019, issue 1, pp. 181–190. (In Russ.)
14 Pasternak B.L. O Shopene i Skriabine [On Chopin and Skrjabin]. *Sovetskaia muzyka*, 1967, no 1, pp. 95–103. (In Russ.)
15 Rimondi G. Muzykal'noe vospriiatie mira v proze A.F. Loseva [Musical Perception of the World in A.F. Losev's Prose]. *Solov'evskie issledovaniia*, 2017, no 3 (55), pp. 88–95. (In Russ.)
16 Rimondi G., Takho-Godi E.A. A.F. Losev o zadachakh muzykal'noi estetiki (novye materialy iz arkhiva GAKhN) [A.F. Losev on the Tasks of Musical Aesthetics (New Materials from GAChN Archive]. *Voprosy filosofii*, 2017, no 11, pp. 79–88. (In Russ.)
17 Solov'eva E.E. "Muzykal'nyi kod" i "muzykal'nyi ekfrasis" ["Musical Code" and "Musical Ekphrasis"]. *Stephanos*, 2016, no 2 (16), pp. 119–128. (In Russ.)
18 Takho-Godi E.A. Dante v trudakh, lektsiiakh i proze A.F. Loseva (podstupy k teme) [Dante in A.F. Losev's Works, Lectures and Prose]. *Dantovskie chteniia* [Lectures on Dante]. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 63–76. (In Russ.)
19 Takho-Godi E.A. "Ocherk o muzyke" A.F. Loseva — ischeznuvshii i obretennyi tekst [A.F. Losev's "Essay on Music": Lost and Retrieved Text], *Voprosy filosofii*, 2015, no 9, pp. 138–145. (In Russ.)
20 Takho-Godi E.A. O vozmozhnosti vliianiia diskussii GAKhN na filosofsko-muzykal'nuiu prozu A.F. Loseva [On the Possibility of GAKhN Discussions' Influences on A.F. Losev's Philosophical-Musical Prose]. *Russkaia literatura i filosofiia: puti vzaimodeistviia* [Russian Literature and Philosophy: Ways of Interweaving], ex. ed. and comp. by E.A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2018, pp. 450–459. (In Russ.)
21 Takho-Godi E.A. Problema simvola v tvorchestve A.F. Loseva i kontseptsiia simvolizma V.F. Odoevskogo [The Problem of Symbol in A.F. Losev's Works and the Conception of Symbolism in V.F. Odoevskij]. *Symbol w kulturze rosyjskiej*, ed. by K. Duda, T. Obolevitch. Kraków, Wydawnictwo WAM Publ., 2010, pp. 313–324. (In Russ.)
22 Takho-Godi E.A. Tvorchestvo A.F. Loseva i literaturno-filosofskie iskaniia V.F. Odoevskogo [A.F. Losev's Works and V.F. Odoevskij's Literary and Philosophical Reflections]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, 2011, no 28, pp. 113–121. (In Russ.)
23 Takho-Godi E.A. *Khudozhestvennyi mir prozy A.F. Loseva* [The Artistic World of A.F. Losev's Prose]. Moscow, Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2007. 399 p. (In Russ.)

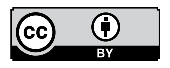
24 Titova N.P. Muzykal'nyi ekfrasis. Problema iavleniia i poniatiia (na materiale romana "Vse utra mira" Paskalia Kin'iara) [Musical Ekphrasis. The Problem of Manifestation and Concept]. *Iazyk: kategorii, funktsii, rechevoe deistvie. Materialy deviatoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem: v 3 chastiakh* [Language: Categories, Functions, Speech. Materials of the 9th Conference with International Participation: in 3 Parts], ed. by M.Ia. Blokh, A.M. Ogan'ian, T.A. Fomenko, A.N. Vladimirova. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet; Gosudarstvennyi sotsial'no-gumanitarnyi universiiet Publ., 2016, vol. 9, part I, pp. 160–165. (In Russ.)
25 Baroni M., Dalmonte R., Jacoboni C. *Le regole della musica: indagine sui meccanismi della comunicazione*. Torino, EDT, 1999. 440 p. (In Italian)
26 Brown C.S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens, University of Georgia Press, 1970. 288 p. (In English)
27 Bruhn S. *Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting, Hillsdale*. New York; Pendragon, 2000. 669 p. (In English)
28 Clüver C. *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media, U.-B*. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling. Eds. Amsterdam and New York, Rodopi, 1997, pp. 19–33. (In English)
29 Kramer L. Dangerous Liasons: the Literary Text in Musical Criticism. *19th Century Music*, 1989, no 13(2), pp. 159–167. (In English)
30 Murray Schafer R. *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books, 1994. 301 p. (In English)
31 Rallo C.L. *Ut Musica Poesis: An Approach to the Dialogue between Literature and Music*. Proceedings 31st AEDEAN Conference. Ed. A Coruña, Universidade, 2008, pp. 65–73. (In English)
32 Stawiarski M. *Existe-t-il des métaphores musicales en litterature?* I. Taillandier-Guittard (ed.) Métaphore et musique, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 127–148. (In French)
33 Strada V. A. *Blok e R. Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo. G. Bevilacqua (a cura di) Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra romanticismo e decadentismo*. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1986, pp. 249–260. (In Italian)

УДК 821.131.1
ББК 83.3(4Ита)

«НОВАЯ ЖИЗНЬ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ: МЕЖДУ БИОГРАФИЕЙ И АВТОБИОГРАФИЕЙ

© 2020 г. Е.Н. Мошонкина
Астраханский государственный университет, Астрахань, Россия
Дата поступления статьи: 16 мая 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-42-65

Аннотация: Юбилейное дантовское шестилетие (2015–2021) — идеальный момент для того, чтобы оглянуться на путь, пройденный международным дантоведением за последние десятилетия, и оценить его результаты. Статья анализирует то, как медиевисты и итальянисты в последние годы постепенно изменили наши представления об одном из «малых» сочинений Данте, “Vita Nova” («Новая Жизнь»). В первой части мы предлагаем краткий обзор работ, посвященных историко-биографическому и социально-политическому контексту, в котором рождался дантовский прозиметр. Их общей особенностью является попытка нащупать преемственность в стратегиях Данте-автора и Данте-человека и тем самым преодолеть традиционный методологический разрыв между биографией Данте и его «автобиографией». Вторая часть обобщает результаты филологов, исследующих прозиметр через призму конфликта между прозой и поэзией и способствующих тем самым пересмотру представлений о нем как «автобиографическом» нарративе. Главный результат наметившегося в последние годы междисциплинарного поворота в дантовских штудиях: дантоведам удалось не только «вписать» юношеский текст Данте в современный ему историко-политический контекст, но и найти ракурс, позволяющий анализировать авторские и жизненные стратегии поэта в 90-е гг. XIII в. как взаимосвязанные части единого целого.
Ключевые слова: Данте Алигьери, «Новая Жизнь», биография, поэтика, автобиографизм
Информация об авторе: Елена Николаевна Мошонкина — доктор Сорбонны по филологии, доцент, Астраханский государственный университет, ул. Ахматовская, д. 11, 414000 г. Астрахань, Россия. ORCID ID: 0000-0002-3327-1021
E-mail: el.moshonkina@gmail.com
Для цитирования: *Мошонкина Е.Н.* «Новая Жизнь» Данте Алигьери: между биографией и автобиографией // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 42–65. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-42-65



DANTE ALIGHIERI'S *VITA NOVA*: BETWEEN BIOGRAPHY AND AUTOBIOGRAPHY

Astrakhan State University,
Astrakhan, Russia
Received: May 13, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The period of 2015–2021, marked by the celebration of the 750th anniversary of Dante's birth and the 700th anniversary of his death, is a perfect moment for trying to get a panoramic view of a long way the international Dante studies have gone during the last decades and to evaluate the results they achieved. The paper analyzes how recent developments in medieval studies and Italian studies have changed our perception of one of Dante's so-called "minor" works, *Vita Nova*. In the first part of this paper, I offer a brief review of the studies on historical, biographical, and social-political context in which the prosimetrum was born. The most significant common feature of these studies is that they all aspire to reveal a continuity between the strategies of Dante-the-man and Dante-the-author and to bridge the old methodological gap between Dante's biography and "auto-biography." In the second part, I briefly touch upon the arguments of those philologists who explore the *Vita Nova* from the perspective of tension between its prose and poetry and challenge the idea of this work being an auto-biographical narrative. The major result of the recent interdisciplinary turn in Dante studies, I argue, is that scholars managed not only to reinsert the text into its original historical-political context but also to find the angle of analysis that allows us to view Dante's authorial and personal strategies during this period of his life as two parts of the same whole.

Keywords: Dante Alighieri, *Vita Nova*, biography, poetics, autobiographism.

Information about the author: Elena N. Moshonkina, PhD in Philology, Associate Professor, Astrakhan State University, Akhmatovskaya 11, 414000 Astrakhan, Russia.
ORCID ID: 0000-0002-3327-1021

E-mail: el.moshonkina@gmail.com

For citation: Moshonkina E.N. Dante Alighieri's *Vita Nova*: between Biography and Autobiography. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 42–65. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-42-65

Начавшееся в 2015 г. юбилейное дантовское шестилетие (2015–2021[1]), как и ожидалось, ознаменовалось в международном дантоведении активным подведением итогов, систематизацией результатов и пересмотром ряда устоявшихся точек зрения. Уже можно сказать, что инициированная в конце 90-х гг. прошлого века работа по подготовке к юбилеям дала отличные результаты и заложила солидный фундамент на будущее: достаточно упомянуть, что начало XXI в. было отмечено выходом фундаментального критического издания лирики Данте под редакцией патриарха итальянских дантовских штудий Д. Де Робертиса [15; 16], а затем параллельной публикацией комментированных собраний сочинений поэта (в издательствах «Mondadori» и «Salerno editrice»), работа над которыми сплотила весь цвет современного итальянского дантоведения.

В настоящей статье мы остановимся на том, каким образом накопленные за последние годы новые данные и результаты постепенно меняют наши представления об одном из так называемых «малых текстов» Данте — «Новой Жизни» («Vita nuova» или «Vita nova», в зависимости от издания[2]). В первой части речь пойдет о вкладе в этот процесс историков-медиевистов, вторая посвящена новым подходам, разрабатываемым филологами-итальянистами.

1 750-летие со дня рождения (1265) и 700-летие со дня смерти (1321) поэта.
2 См. сноску № 46.

Историко-биографический и социальный контекст создания «Новой Жизни»: новые данные

«Новая Жизнь», как принято считать, была создана Данте в 1292–1294 гг.[3] Автор, которому в период работы над ней было 27–29 лет, уже успел получить известность как поэт и активный участник важного культурного «проекта» по обновлению языка куртуазной поэзии, одним из лидеров которого являлся харизматичный интеллектуал и представитель знатнейшей флорентийской фамилии Гвидо Кавальканти. «Новая Жизнь» рождалась в пропитанном новаторскими устремлениями, благоприятном интеллектуальном климате в тот момент, когда перед молодым, амбициозным (но не располагавшим достаточным социальным капиталом) Данте в полный рост встала проблема поиска способов карьерного продвижения и собственного места в флорентийском обществе. Историко-биографический контекст появления и прагматическое измерение libello оказались в последние годы в самом центре внимания дантоведов и медиевистов, обозначив новый междисциплинарный этап в развитии дантовских штудий.

Напомним, что в дантоведении, начиная с Джанфранко Контини, сложилась традиция рассматривать libello исключительно в контексте последующей поэтической эволюции Данте — противопоставляя юношеское сочинение самому известному зрелому опусу (*малое произведение* vs. «*Комедия*») либо выявляя преемственность между ними. Но, как показал опыт последних лет, анализ дантовского прозиметра, ограниченный исключительно рамками текста, исчерпал себя. Стало ясно, что без взаимодействия со специалистами по социально-политической истории Флоренции конца Дученто невозможно в полной мере понять ни генезис, ни жанровую природу юношеского сочинения Данте.

«Данте сквозь призму архивных документов» («Dante attraverso i documenti») — название совместного международного исследовательского проекта историков и филологов, результаты которого публикуются в рамках одноименной серии[4]. Благодаря объединению усилий представителей

3 См., однако, особое мнение М. Сантагата, который относит окончание работы над «Новой Жизнью» к 1295 г. [32, с. 87].

4 Вышедшие сборники посвящены новым данным по истории семьи Алигьери [12] и предпосылкам политической карьеры Данте во второй половине 1290-х гг. [13]. Готовится публикация докладов двух конференций, состоявшихся в 2016–2017 гг. в университете Ca Foscari (Венеция) и посвященных культурно-историческому контексту дантовских эпистол:

двух смежных дисциплин дантоведы получили в свое распоряжение дополнительные инструменты анализа и новые, в том числе архивные, данные, значение которых далеко выходит за строго-биографические рамки. Если судить по уже опубликованным материалам, сделан важный шаг вперед в изучении «Vita nova» — в частности, в исследовании механизмов трансформации событий «реальной» жизни молодого автора в «романизированную автобиографию». Более того: выяснилось, что выводы, к которым независимо друг от друга пришли историки и филологи, во многом перекликаются и дополняют друг друга.

Одной из обозначившихся в последние годы «точек пересечения интересов» медиевистов и итальянистов является вопрос о социальном статусе рода Алигьери в XIII в. В отсутствие надежных исторических свидетельств, мнения специалистов на этот счет расходятся. Есть те, кто склонен доверять флорентийскому историографу Джованни Виллани, упомянувшему в «Nuova cronica» о древнем и аристократическом происхождении предков Данте. Другие, напротив, полагают, что ветвь Алигьери, к которой принадлежал поэт, в XIII в. совершенно сблизилась с пополанами и лишь во второй его половине стала предпринимать усилия для своего социального возвышения [12, с. 10; 32, с. 68]. Недавний выход в свет нового «Codice diplomatico dantesco» («Дантовского дипломатического кодекса») [11], поставил, по-видимому, точку в давнем споре о реальности исторического существования прапрадеда поэта, Каччагвиды: в кодекс впервые включен архивный документ 1131 г., в котором упоминается «Cacciaguida filius Adami», проживавший в районе, прилегающем к флорентийской Бадии (Badia Fiorentina) в эпоху, хронологически совпадающую с той, что обозначил сам Данте в Paradiso XV. Однако вопрос о том, принадлежал ли Каччагвида к флорентийской знати, по-прежнему остается открытым. Ответ на него должен определить, можно ли считать упоминание о рыцарском достоинстве Каччагвиды в Paradiso XV достоверной исторической информацией или авторской стратегией, призванной художественно закрепить легенду о благородном происхождении рода, переживавшего в середине XIII в. экономический и социальный кризис. Кроме того, он важен и для оценки поведенческих стратегий самого Данте

Dante attraverso i documenti III. Contesti culturali e storici delle epistole dantesche. 19–21 ottobre 2016, Università Ca' Foscari, Venezia; 15–17 giugno 2017, Università Ca' Foscari, Venezia.

в момент «политического поворота» в его биографии в 1295 г., обстоятельства которого все еще плохо изучены.

Специалист по политической истории Флоренции в XIII в. Сильвия Дьячатти отмечает любопытный факт, связанный с кругом общения молодого Данте: а именно несоответствие между пополанской социальной средой, к которой de facto принадлежали ближайшие родственники (il ristretto nucleo familiare [21, с. 245]) и в которой протекала повседневная жизнь поэта [21, p. 249], и средой крупных магнатов, союзников Черки (Cerchi)[5], в которой в 1295–1302 гг. развернется его быстротечная политическая карьера. История и механизмы этого «хождения во власть» вообще вызывают у историков много вопросов: экономический и культурный капитал семьи Алигьери, как и личный опыт поэта, были явно недостаточны, чтобы объяснить столь быстрый «карьерный взлет». Впечатление социальной нетипичности фигуры Данте в флорентийской политике конца 1290-х гг. подтверждается, кроме того, сравнением с другими белыми гвельфами, «жертвами» политического переворота 1301–1302[6].

Стремительное развитие публичной карьеры Данте в 1295 г.[7] многих наводит на мысль о том, что за его спиной стояли более могущественные и искушенные в флорентийской политике «игроки». Так, Джулиано Милани обращает внимание на обстоятельства политического дебюта Данте: 6 июля 1295 г., на Генеральном совете Флорентийской коммуны, на котором приоры представили свои предложения по смягчению «Установлений справедливости» (Ordinamenti di giustizia)[8], т. е. в момент промульгации важнейшей политической реформы, радикально менявшей систему флорентийских институтов власти. На этом заседании Данте взял слово, чтобы поддержать предложения приоров.

5 Флорентийский клан, возглавлявший партию белых гвельфов.

6 Большинство из них составляли опытные политики, активные участники борьбы «партий» [21, с. 259]. Напротив, Данте до 1295 г. не проявлял к политике интереса, не являлся членом цеха (с середины 1290-х гг. — непременное условие для избрания на публичные должности во Флоренции), не имел за спиной могущественной семьи.

7 Дж. Милани упоминает о 4 важных миссиях, порученных Данте флорентийским правительством в 1295–1296 гг. [28, с. 512].

8 Корпус принятых в 1293–1295 гг. законов, направленных на уменьшение политической роли флорентийской родовой аристократии и привлечение к государственному управлению пополанской верхушки.

Если <…> его (Данте) вступление в коммунальную политику состоялось именно в данной связи, чтобы поддержать и защитить реформы, это означает, что с самого начала он поставил себя на службу определенной политической программе, которая объясняет смысл всей последующей его деятельности <…> в эту эпоху во Флоренции формировалась коалиция, направленная на сдерживание радикальной политики пополанов <…> именно в глубокой взаимосвязи с этой группой и развивалась политическая карьера Данте [28, с. 513][9].

Схожей версии событий придерживается и С. Дьячатти. По ее мнению, необычно быстрое и поначалу успешное вовлечение Данте в сферу флорентийской политики объясняется тем, что он выступает в этот период как «ангажированный» партией Черки интеллектуал[10]. Политические интересы Черки, считает исследовательница, удачно совпали с интересами и устремлениями самого Данте, надеявшегося занять в интеллектуальном пейзаже Флоренции вакантное после смерти Брунетто Латини (1294) место и попытавшегося использовать в этих целях сложившуюся к середине 1290-х гг. политическую конъюнктуру (изгнание в феврале 1295 г. лидера радикальных пополанов Джано делла Белла, новый курс на смягчение антимагнатских законов) [21, с. 263]. Задачей Данте как «ангажированного» интеллектуала, действующего в интересах Черки и пользующегося их поддержкой («кооптированного» ими, по выражению С. Дьячатти), было содействие политике сближения партии умеренных магнатов с пополанской верхушкой. Именно «демократическая идеология», одним из выразителей которой, по мнению исследовательницы, выступил в середине 1290-х гг. поэт, привела к разрыву отношений между ним и бывшим «primo amico» Гвидо Кавальканти, представителем враждебной партии «непримиримых» аристократов [21, с. 265].

Несмотря на то что построения С. Дьячатти отчасти основаны на конъектурах и предположениях (особенно в том, что касается «политического» характера расхождений с Кавальканти и подоплеки выдвинутых против Данте в 1302 г. обвинений — здесь исследовательница явно всту-

9 Здесь и далее все научные тексты на итальянском и английском языках цитируются в нашем переводе. — *Е.М.*

10 См. также: [32, с. 97].

пает в область догадок[11]), они тем не менее заслуживают самого пристального внимания, в частности, потому, что Дьячатти, опираясь на архивные исследования социальных связей рода Алигьери, предлагает объяснение важнейшего эпизода биографии Данте, примыкающего к эпохе создания «Vita nova». Его изучение может пролить дополнительный свет на обстоятельства, связанные с появлением libello. Другими словами, перед нами тот случай, когда исследования медиевистов помогают филологам «вписать» произведение в современный ему историко-социальный контекст и взглянуть на поэтическую и общественно-политическую эволюцию Данте в указанные годы, его авторские и жизненные стратегии как взаимосвязанные части единого процесса. Напомним, что одна из главных методологических проблем дантоведения связана как раз с систематическими расхождениями между архивными данными, которыми мы располагаем о жизни Данте, и «автобиографической» информацией, которой снабжает нас он сам [12, с. 328]. Сконцентрированный на любовных переживаниях персонаж «автобиографического» прозиметра и «реальный» Данте Алигьери исторических хроник того времени и архивных документов[12] до такой степени не имеют между собой ничего общего, что порой трудно поверить, что речь идет об одном и том же человеке. Исследования историков С. Дьячатти, Дж. Милано, М. Сантагата, Энрико Фаини (E. Faini), Терезы Де Робертис (T. De Robertis) ценны, помимо прочего, именно тем, что помогают соединить многочисленные ипостаси автора «Vita nova» в условно-когерентное целое. Независимо друг от друга, перечисленные авторы предлагают схожие объяснения того, почему в 1295 г. молодой рафинированный интеллектуал, до этого не замеченный в политической деятельности и не имевший для нее ни необходимого социального статуса, ни имущественного ценза, в одночасье перемещается в самый эпицентр флорентийской политики. Более того, дебютирует в ней сразу в качестве «эксперта» при обсуждении важнейшей реформы. Желание исследователей «нащупать» преемственность между Данте-автором и Данте-человеком естественно и понятно, и все, что нам сегодня известно о постфлорентийском творчестве поэта, лишь подтверждает обоснованность подобного подхода: обстоятельства созда-

11 На спекулятивный характер подобных гипотез указывает М. Тавони [12, с. 339].

12 Участник битвы при Кампальдино, взятия Капроны (июнь–август 1289 г.), член коммунальных советов, приор, изгнанник, дипломат.

ния практически всех дошедших до нас дантовских текстов (как и причины, по которым некоторые из них не были завершены) непосредственно связаны с перипетиями и обстоятельствами его жизни [33, с. 77–103].

Итак, в работах медиевистов в последние годы постепенно формируется новый и непривычный образ поэта: не поглощенного в любовные переживания мечтателя-философа (двойника лирического героя «Vita nova»), а амбициозного молодого интеллектуала, находящегося в самой гуще драматических событий, которыми отмечена история Флоренции в конце Дученто. Этот вступающий в активную жизнь молодой человек, ученик известного политика и литератора Брунетто Латини, столкнулся в 1290-х гг. с проблемой дефицита собственной *nobiltà* (или, используя современные категории, социального капитала). Несоответствие между низким социальным статусом семьи Алигьери в XIII в. и устремлениями молодого Данте переживалось им, насколько мы можем об этом судить, болезненно. Реформы политических институтов Флоренции весной 1295 г., повлекшие расширение социальной базы режима, создали в обществе запрос на интеллектуалов и открыли перед ними возможность влиться в политическую элиту. Но задачу своего социального продвижения Данте начал решать задолго до 1295 г.: есть основания полагать, что создание «Vita nova» не в последнюю очередь диктовалось желанием молодого поэта заявить о себе, получить определенную *visibilità* [32, с. 77].

Проясняя социальную логику решений Данте в 1290-е гг., медиевисты подсказывают новые сюжеты для исследований коллегам-дантоведам, перед которыми встает очевидный вопрос: нашла ли проблема социального возвышения, с которой поэт, как считают историки, вплотную столкнулся в середине 1290-х гг., отражение в создававшихся произведениях, и в первую очередь в libello? М. Сантагата полагает, что ему удалось обнаружить в «Vita nova» многочисленные свидетельства озабоченности Данте собственным социальным статусом. Достаточно упомянуть акцент, который повествователь-протагонист libello делает на дружбе с представителями социальной элиты: к ней принадлежат как «primo amico»[13] Г. Кавальканти, так и второй по значимости друг — Манетто Портинари, брат Беатриче (VN XXXIII 1).

13 VN XXIV (15), XXV (16), XXX (19), XXXII (21). Здесь и далее в ссылках на текст «Новой Жизни» римская цифра обозначает нумерацию глав, принятую в издании М. Барби (1932), арабская — в издании Г. Горни (1996).

Можно вспомнить и загадочное упоминание о личных покоях (mia camera), в которые удаляется протагонист, чтобы в одиночестве предаться горю после того, как Беатриче отказывает ему в приветствии. Учитывая, что иметь личные покои в ту пору могла позволить себе только родовая знать и пытавшаяся имитировать ее стиль жизни разбогатевшая верхушка пополанов, данный пассаж не может не вызвать удивления: М. Сантагата оценивает его как попытку Данте повысить собственный статус через указание на принятый в доме аристократический бытовой уклад [32, с. 12].

Но если труды историков углубляют наши знания о жизни Данте в эпоху создания прозиметра, то работы филологов, в свою очередь, способствуют пересмотру представлений о самом прозиметре как «автобиографическом» нарративе.

Поэтика «Новой жизни»: новые подходы

Одной из главных тенденций современного дантоведения в отношении «Новой Жизни» можно считать наметившийся отход от анализа текста в биографическом русле и повышенное внимание к формально-поэтическим аспектам, и в первую очередь к новаторской концепции авторства, которую предлагает в нем Данте[14]. Согласно широко разделяемой точке зрения, первый в истории итальянской литературы прозиметр представляет собой прежде всего попытку ретроспективного осмысления молодым автором предшествующей поэтической традиции и собственной юношеской лирики, и только во вторую — разновидность изрядно идеализированной «автобиографии» (жанра, о существовании которого в Средние века можно говорить лишь с оговорками) [14, с. 764; 6, с. 178, 179].

Как известно, с формальной точки зрения «Новая Жизнь» представляет собой текст на тосканском наречии, состоящий из поэзии (31 компонент[15]) и неоднородной по характеру прозы[16]. В дантоведении прочно закрепился взгляд на нее как на новаторское произведение, однако долгое время эту новизну связывали с философско-содержательными аспектами («тео-

14 Об эволюции концепта auctoritas у Данте см.: [6].

15 25 сонетов (23 обычных, 2 тройных), 1 баллата, 5 канцон (3 многострофные, 1 однострофная и 1 неоконченная).

16 В прозе libello можно выделить собственно повествование автобиографического характера и два вида комментариев к поэтическим текстам — *ragioni* (обстоятельства создания текста) и *divisioni* (анализ структуры и содержания).

логия» любви). В последние годы, напротив, все больше и больше акцентируется новизна формально-жанровая, на которую указывает сам автор в открывающей libello метафоре *книги памяти* (*libro della memoria,* VN I (1.1)), в которой многие видят указание на литературный и селективный характер (ordo artificialis) текста, долгое время по умолчанию считавшегося автобиографическим [30, с. 179–180]. Часто встречающиеся в научной литературе отсылки к позднеантичным и средневековым прозиметрам (Боэций, Марциан Капелла, Алан Лилльский) как вероятным моделям «Новой Жизни», разумеется, справедливы, однако не отражают своеобразие дантовского текста, обусловленное особой ролью, отведенной в нем прозе[17]. Именно проза выстраивает сквозной сюжет libello (история любви повествователя-протагониста и прекрасной дамы по имени Беатриче), выполняя функцию «повествовательной рамки» по отношению к лирике. Вне контекста libello лирические компоненты не только не обладают той смысловой однозначностью, которой наделяет их прозиметр, но и допускают альтернативные толкования. Более того: включение юношеской лирики (rime) Данте в состав прозиметра в ряде случаев сопровождается ее ре-семантизацией, иногда радикальной, о чем будет сказано дальше. Иначе говоря, отношения прозы и поэзии в «Новой Жизни» не имеют ничего общего с тем, как устроены упомянутые прозиметры, ее «предшественники». С другой стороны, сюжетность, вкупе с «хронологическим» принципом распределения поэтических элементов, отличает libello и от традиционных средневековых канцоньере, организованных по формально-жанровому принципу (отдельно сонеты, отдельно баллаты, отдельно канцоны).

Важным новшеством дантовского прозиметра является заимствование модели латинского схоластического *комментария* для толкования текстов на народном наречии. Речь о так называемых ragioni, которые Данте смело ввел в ткань своего повествования, отступив от почтенной ученой традиции, согласно которой комментарии (глоссы) следовало располагать

17 По мнению М. Пиконе, при более пристальном рассмотрении прозиметр Боэция выглядит, скорее, *антимоделью* «Новой Жизни». Другими словами, механическое сближение текстов по принципу «и то, и это — прозиметры», не учитывающее характер отношений поэзии и прозы в каждом из них, ничего не проясняет [31, с. 180]. См. также замечание А. Асколи об «эклектической», или гибридной, жанровой природе libello: [6, с. 181].

на полях и отделять их от *авторского* текста[18]. Напомним, что в средневековой культуре комментариев удостаивались лишь *auctores* (т. е., согласно принятому тогда значению термина, *авторы/авторитеты*), в число которых входили античные классики и отцы церкви. Термин *auctor* был наделен высочайшим культурным престижем как раз потому, что ассоциировался с античной и схоластической культурными традициями, а следовательно, с латинским языком. Как правило, *auctores* и *commentatores* разделяла еще и солидная временная дистанция. Выступая в «Новой Жизни» в роли комментатора *собственных* поэтических текстов, Данте, таким образом, явочным порядком утверждает себя в качестве *автора,* пишущего *на вольгаре*[19]. То есть одновременно присваивает себе культурный статус, до сих пор остававшийся привилегией латиноязычных *auctores*, и дерзко переосмысливает его [6, с. 177].

Утвердившийся в XIX в. в дантоведении наивно-биографический модус прочтения «Новой Жизни» ответственен за то, что не укладывающиеся в концепцию «автобиографического нарратива» новаторские формальные характеристики текста долго оставались без внимания. В конце XX в. маятник качнулся в противоположную сторону: исследователи вплотную занялись нарративными механизмами юношеского сочинения Данте, что сразу позволило выявить многочисленные несостыковки в «автобиографическом дискурсе». Поэтому, например, М. Граньолати считает неправильным подходить к «Новой Жизни» с унаследованными от эпохи позитивизма критериями *истинности/ложности*: своеобразие дантовского прозиметра, по его мнению, заключается не в том, что проза *объясняет* или *комментирует* поэтические компоненты, а в том, что она *создает* (через отбор лирики и выстраивание псевдо-биографической последовательности, а также при помощи комментариев-ragioni) новые поэтические смыслы и нового лирического героя [24][20]: в зависимости от того, читать ли поэтиче-

18 Это, с одной стороны, отражало характерное для Средневековья четкое ролевое разграничение между *автором* и *комментатором*, а с другой — задавало очевидную иерархию между ними.

19 См.: [6, с. 177]. Данте, таким образом, делает все, чтобы предстать в глазах читателя ровней *авторам* традиционного литературного канона (т. н. il primo canone: Вергилий, Лукан, Гораций, Овидий), состав которого перечислен в VN XXV (16).

20 Ср. с закрепившейся в отечественном дантоведении точкой зрения, согласно которой проза комментирует (и даже «педантично» комментирует [1, с. 43]) стихи, т. е. отношения прозы и стихов по умолчанию подразумеваются взаимодополняющими и гармоничными.

ские компоненты libello как самостоятельные произведения или как часть органического целого, они будут рассказывать абсолютно разные истории. Первым данную особенность лирики «Новой Жизни» отметил еще в 1961 г. Доменико Де Робертис [20]. Позднее он же установил существование более ранних редакций для некоторых стихов, включенных в прозиметр: в ходе работы над libello Данте подверг эти ранние варианты переработке различной степени серьезности [18; 15; 16]. Тем самым Де Робертис положил начало пересмотру устоявшихся представлений о генезисе книги: то обстоятельство, что Данте не только от*бирал* для нее подходящие компоненты из юношеской лирики, но и *переделывал* их в соответствии с концепцией нового сочинения, разумеется, серьезно ослабляет позиции сторонников «автобиографической версии». Так вопрос о конфликте прозы и поэзии «Новой Жизни» был введен в поле научного обсуждения. Однако дело, начатое выдающимся итальянским филологом, долго не находило продолжателей. Еще сравнительно недавно Микеланджело Пиконе напоминал, что вопрос о составной структуре книжицы остается одним из самых насущных, но, к сожалению, наименее обсуждаемых вопросов критического толкования «Vita Nova» [30, с. 177]. Действительно, неоднозначность отношений прозы и поэзии в «Новой Жизни» долго пребывала в итальянском дантоведении в ранге не подкрепленной новыми исследованиями констатации[21]. Напротив, тема активно исследовалась американскими специалистами по Данте, в первую очередь Теодолиндой Баролини и Мануэле Граньолати (см.: [17; 24; 7; 22; 23]).

Что касается отечественного дантоведения, то в нем проблемы, связанные с «двойной временной перспективой»[22] поэтических компонентов libello, упоминались, насколько нам известно, лишь М. Л. Андреевым. Данный вопрос был коротко затронут в написанном им разделе «Истории литературы Италии» [5, с. 316], но, к сожалению, не получил необходи-

Наиболее детальное отечественное исследование прозы и стихов «Новой Жизни» принадлежит Г.Н. Елиной [2; 3; 4].

21 Помимо Д. Де Робертиса, данный вопрос затрагивали лишь М. Марти [27, с. 152] и М. Пиконе [30]. Напротив, С. Карраи, лаконично упомянув в 2009 г., в предисловии к собственному изданию «Новой Жизни», что «отношения между поэтическими текстами и обрамлением в прозе выглядят отнюдь не мирными» [19, с. 19]), больше не возвращается к этой теме.

22 «la doppia prospettiva temporale» [24, с. 9].

мой артикуляции и в целом остался «на периферии» размышлений автора. Таким образом, для отечественного дантоведения анализ «Новой Жизни» через призму неоднозначных отношений прозы и лирики все еще остается практически не исследованной темой.

В 2015 г. конфликт между прозой и стихами libello получил важное институциональное признание в подготовленном для издательского дома «Salerno editrice» новом комментированном издании «Vita nova» под редакцией Донато Пировано [29, с. 5–8]. Оно появилось через 4 года после выхода комментированной публикации тех же дантовских текстов, осуществленной (в рамках конкурентного юбилейного проекта) издательством «Mondadori» [14][23]. Сравнение двух «Vita n(u)ova»[24] весьма поучительно: обеим присущ здоровый академический консерватизм[25] и выраженная ориентированность на достижения в первую очередь итальянского дантоведения. Тем не менее «Salerno» демонстрирует б*о*льшую, по сравнению с «конкурентами», открытость зарубежным веяниям[26]: в своей вступительной статье Д. Пировано затрагивает тему непростых отношений между стихами и прозой libello, легитимируя таким образом проблему, разрабатывавшуюся до этого почти исключительно американскими Dante scholars (на которых итальянские дантоведы долгое время смотрели немного сверху вниз, как на «младших коллег»). Что же нового анализ расхождений между прозой и лирикой «Новой Жизни» вносит в наше восприятие этого сочинения и каким образом меняет устоявшиеся представления о нем как автобиографическом нарративе? Коротко остановимся на двух примерах того, как созданные в 1280-е гг. стихи радикально меняют свою семантику после включения в прозиметр.

23 В «Mondadori» «Новая Жизнь» вышла в редакции и с комментариями Г. Горни (G. Gorni), «Rime» — с комментариями К. Джунта (C. Giunta).

24 Названия прозиметра в указанных изданиях не совпадают: в «Mondadori» предпочли латинский вариант («Vita nova»), в «Salerno» — «флорентийский» («Vita nuova»), хотя предложенная в его пользу аргументация [29, с. 3] не выглядит убедительно.

25 О «консервативном уклоне» издательской политики «Mondadori» свидетельствует, например, то, что в корпус лирики Данте не включены стихи, вошедшие в прозиметр и трактат «Пир». Таким образом, в вопросе о составе rime ответственный редактор ориентировался на канон Джанфранко Контини (1939), что выглядит шагом назад по сравнению с изданиями Д. Де Робертиса [15] и Т. Баролини [17].

26 Но во многих принципиальных вопросах (выбор списка, разделение текста на 42 главы, хронологический принцип организации rime) Д. Пировано и М. Гримальди следуют за М. Барби (1907, 1921).

Сонет «A ciascun'alma presa»[27], если рассмотреть его вне контекста libello, представляет собой описание загадочного аллегорического сна, в котором автору является Амор, держащий в руках его сердце и спящую даму[28]. В заключительном терцете сонета Амор пробуждает даму и заставляет ее съесть пылающее сердце[29], после чего удаляется, рыдая[30]. Как следует из начальных строк, сонет обращен ко всем влюбленным и благородным душам, у которых поэт просит помощи в толковании сновидения. Проза «Новой Жизни» добавляет, однако, множество новых важных деталей, относящихся к его предыстории. Из нее мы, в частности, узнаем, что сонет был написан под впечатлением эмоционального потрясения, пережитого автором после второй встречи с donna gentilissima, во время которой она «доброжелательно приветствовала» (VN III (I 12)) его. В прозе уточняются дата и время встречи (через 9 лет после первой, т. е. в 1283 г., в девятом часу), ее место (на улице), обстоятельства (вплоть до цвета одежд «благороднейшей» и упоминания о сопровождавших ее дамах). Кроме того, описаны действия поэта, непосредственно предшествовавшие сновидению (VN III (I 13)), содержание которого, кстати, в прозе выглядит гораздо более развернутым.

Немного иначе, чем в сонете, изложена в прозе и история его «рассылки»: из нее выясняется, что адресатами были не анонимные «влюбленные души», а знаменитые поэты того времени, многие из которых откликнулись на просьбу автора и прислали поэтические ответы-толкования описанного в сонете сновидения. Каким бы незначительным ни выглядело на первый взгляд это уточнение, оно серьезно меняет весь характер эпизода, который таким образом теряет условно-абстрактный характер и предстает частью хорошо известной по другим источникам той эпохи поэтической практики [8, с. 40].

Наконец, в «Новой Жизни» радикально переосмыслен, благодаря комментарию в прозе, последний стих сонета, *appresso gir lo ne vedea piangendo* (*Но, уходя, мой господин рыдал*). Картина удаляющегося с неизвестной дамой на руках рыдающего Амора предстает в прозиметре про-

27 «Влюбленным душам посвящу сказанье». VN III.10-12 (1.21-23). Здесь и далее «Новая Жизнь» цитируется в переводе И.Н. Голенищева-Кутузова.

28 *В его объятьях дама почивала, / Чуть скрыта легкой тканью покрывал.*

29 *И, пробудив, Амор ее питал / Кровавым сердцем, что в ночи пылало.*

30 *Но, уходя, мой господин рыдал.*

фетическим видением будущей смерти и вознесения на небо Беатриче (VN III (I 15)), персонаж которой наделяется отчетливо христологическими коннотациями[31].

Если автобиографический характер истории с публикацией «сонета о съеденном сердце» не вызывает у исследователей сомнений[32], то в отношении любовной истории, послужившей поводом для его создания, подобной уверенности у них нет. Более того, имеются основания полагать, что составившая сюжетный стержень книги love story имела чисто литературное происхождение, а «миф Беатриче» родился как раз во время работы Данте над прозиметром, т. е. в первой трети 90-х гг. XIII в. [32, с. 38][33]. Данный вывод следует из сопоставления поэтических текстов libello с их более ранними версиями, а также из наблюдений за тем, как меняется семантика одних и тех же стихотворений в зависимости от того, читаем мы их в контексте libello или изолированно. Так, схожую с «A ciascun'alma presa» трансформацию претерпевает в процессе включения в libello другой важный для понимания поэтической эволюции Данте сонет, «Cavalcando l'altr'ier per un cammino»[34], любопытный уже тем, что некоторые его стилемы (*cammino*, *in mezzo de la via*) напрямую отсылают к Inferno I [17, с. 219]. Его сюжет — встреча повествователя «книжицы», вынужденно покинувшего даму своего сердца, с Амором. Разрабатываемая тема — изменчивость любовного чувства: Амор повелевает своему подданному, болезненно переживающему расставание с возлюбленной, *servir novo piacere*, т. е. выбрать новый объект для куртуазного поклонения (термин *servir* отсылает здесь к характерному для куртуазной поэзии пониманию любви как вассального служения). На первый взгляд перед нами традиционная куртуазная топика (разлука с возлюблен-

31 «После этого, пробыв недолго со мной, радость Амора претворилась в горькие рыдания; рыдая, он заключил в свои объятия госпожу *и с нею — чудилось мне — стал возноситься на небо*». (VN III (I 18). Курсив наш. — *Е.М.*). Аналогия между Беатриче и Христом получит еще более отчетливую артикуляцию в VN XXIV (15).

32 До нас дошли сонеты-ответы корреспондентов Данте: помимо Г. Кавальканти, свои толкования сновидения прислали поэт Данте да Майяно и неизвестный автор, которого большинство специалистов склонны отождествлять с Терино да Кастельфьорентино (Terino da Castelfiorentino).

33 То есть после смерти Беатриче Портинари (июнь 1290 г.), которую многие считают прототипом «благороднейшей». Восходящая к Пьетро Алигьери и Боккаччо традиция отождествления donna gentilissima с дочерью флорентийского купца Фолько Портинари имела, впрочем, авторитетных оппонентов, в том числе Якопо Алигьери.

34 VN IX (4.9) («Позавчера я на коне скакал»).

ной, персонализация Амора), дополненная узнаваемыми кавалькантианскими мотивами[35] и clins d'oeil в сторону «primo amico»[36], а также темой переменчивости любовного чувства (*piacer*), которая будет играть важную роль в творчестве зрелого Данте. Через несколько лет она получит продолжение в поэтической переписке с Чино да Пистойя (1303–1306), в которой Данте призн*а*ет легитимность данного феномена[37].

Как и в случае «A ciascun'alma presa», включение «Cavalcando l'altr'ier per un cammino» в «книжицу» влечет целый ряд смысловых «сдвигов». Первое, что бросается в глаза, — усиление кавалькантианских мотивов[38]. Заметные уже в сонете, отсылки к узнаваемым стилемам и поэтическим приемам Гвидо получают в *ragione* (написанной прозой «подводке» к поэтическому тексту) дополнительную артикуляцию[39]. По версии одной из лучших исследовательниц дантовских rime Т. Баролини, следы «текстуального присутствия Кавальканти» в «Новой Жизни» и в двух не вошедших в прозиметр канцонах, относящихся к «периоду “Новой Жизни”»[40], указывают на поэтапный генезис libello и напоминают о моделях и сценариях, которые Данте опробовал в процессе работы и от которых затем отказался [17, с. 291]. Ее гипотеза о том, что Данте какое-то время рассматривал возможность «кавалькантианского сценария» для своего прозиметра, решительно порывает с «биографической концепцией» libello и выводит обсуждение этого дантовского текста на совершенно новый уровень.

Другим важным изменением, обусловленным включением сонета в «книжицу», является прямое отождествление в прозе неназванной покинутой возлюбленной с Беатриче (VN IX (4.9)). Как следствие, совершенно по-новому начинает звучать совет, который в сонете дает протагонисту

35 См., например, описание Амора.

36 О «кавалькантианской матрице» сонета см. Баролини [17, с. 216–217] и Холландер [25, с. 213]. Т. Баролини принадлежит замечание о том, что деепричастие *cavalcando* в корпусе текстов Данте представляет собой гапакс.

37 Сонет «Io sono stato con Amore insieme»: *И шпору новую вонзит Амор, / Коль прежнею красою не согрета / Твоя душа. Таков твой приговор* (пер. Е. Солоновича).

38 Подробнее об этом: [17, с. 216–217].

39 В структуре «Новой Жизни» сонет символически маркирует переход от ранней лирики (созданной под влиянием Гвиттоне д'Ареццо и тоскано-сицилийской школы) к освоению поэтики Кавальканти (ее влияние особенно заметно в сонетах «эпизода насмешки» (VN XIV (7)–XVI (9)), которая будет «преодолена» после «открытия» стиля «похвалы» (stile della loda) в «Tanto gentile» («Приветствие владычицы благой». VN XXVI (17)).

40 «E' m'incresce di me sì duramente» и «Lo doloroso amor che mi conduce».

Амор (*servir novo piacere*). Если рассматривать его вне сюжетного контекста прозиметра, это практически повторение утвердительного ответа, который сам Данте через несколько лет даст, в переписке с Чино, на вопрос о том, «законно ли освобождать в душе место для новой любви?». Напротив, в контексте libello пожелание *servir novo piacere* звучит как призыв найти новую «даму-ширму», чтобы скрыть от посторонних глаз неизменную любовь автора к Беатриче. Другими словами, по пути от сонета к книге совет *servir novo piacere* полностью изменил свое первоначальное этическое содержание: легитимируя *изменчивость* любовного чувства в сонете, в прозиметре он утверждает его *неизменность,* даже после смерти возлюбленной [17, с. 218; 24, с. 14–15]. Список примеров подобной креативной переработки ранних текстов Данте в «Новой Жизни» можно продолжить[41].

Миф «Новой Жизни» как автобиографического нарратива, фиксирующего события жизни реального исторического персонажа (Данте) в городе, по умолчанию отождествляемом с Флоренцией, оказался в последние годы основательно поколеблен. Симптоматично, что те, кто принимает на веру «автобиографический пакт» [26] «Новой Жизни», оперируют совсем другими категориями, когда речь заходит о «Божественной Комедии», еще одном «автобиографичном» тексте Данте. Протагониста poema sacro если и отождествляют с автором, то лишь до определенной степени [10, с. 464–465]. Никому не приходит в голову утверждать, что Данте действительно совершил путешествие в Ад, Чистилище и Рай, несмотря на очевидное сходство нарративных приемов, при помощи которых он добивается «эффекта правдоподобия» в прозиметре и в поэме — и в том, и в другом тексте автор искусно балансирует на тонкой грани между *правдоподобным* и *правдивым.*

Заключение

Резюмируя результаты изучения юношеского сочинения Данте, следует отметить, что наши представления об этом тексте за последнее десятилетие значительно углубились. В частности, прояснились более сложная,

41 Признаки ре-семантизации Т. Баролини и М. Граньолати находят, кроме того, в «O voi che per la via d'Amor passate», «Ballata i' voi», «Ne li occhi porta la mia donna amore», «Tanto gentile e tanto onesta pare», «Io mi senti' svegliar dentro a lo core», «L'amaro lagrimare», «Lasso, per forza di molti sospiri».

чем долгое время представлялось, структура «книжицы» и ее интеллектуальный характер — безусловные свидетельства амбициозности молодого автора. В «Новой Жизни» Данте, как мы теперь знаем, выступает смелым формальным экспериментатором: не довольствуясь заимствованием имевшихся в его распоряжении готовых нарративных моделей, он радикально переосмысляет и «драматизирует» [6, с. 179] взаимоотношения прозы и поэзии, превращая напряжение между ними в источник новой повествовательной динамики. Идеологическая переработка собственных ранних текстов, повторно используемых как «материал для лепки» новых форм [17, p. 86], продвижение нового, ранее не существовавшего культурного статуса (*auctor*, пишущий на вольгаре), постоянная устремленность вперед[42] — все свидетельствует о том, что молодой автор не просто опередил свою эпоху, но и предвосхитил многие важные открытия Нового времени. Так, удивительная черта Данте, автора и политика, — способность, оставаясь в сущности консерватором и приверженцем старых моделей, каким-то образом всякий раз оказываться бескомпромиссным новатором, — в полной мере проявилась уже в «Новой Жизни», в которой традиционнейшие языковые и жанровые формы (латинские цитаты, схоластический комментарий) использованы для легитимации гибридного[43] нарратива нового типа, включающего в себя первый в романских литературах авторский комментарий к собственному тексту [6, с. 185]. В «Новой Жизни» мы присутствуем при *сотворении*[44] совершенно нового, не известного Средневековью типа «автора» — демиурга и генератора смыслов.

В последние годы, в результате совместных усилий медиевистов и дантоведов, обозначились новые направления в исследовании сложных взаимосвязей между дантовским прозиметром и социально-политическим и идеологическим контекстом, в котором он увидел свет. Юношеское сочинение Данте и архивные свидетельства о флорентийском периоде его жизни впервые предстали как продолжения друг друга, а не плохо связанные между собой разноприродные явления. Пожалуй, впервые за всю историю дантовских штудий «Данте» филологов и «Данте» историков-

42 По точной формулировке М.Л. Андреева: «Системы нет, есть постоянное движение, и только так, в движении, дантовскую лирику как будто и можно рассматривать» [5, с. 314].

43 О гибридной природе дантовского прозиметра см.: [6, с. 181].

44 См. заглавие замечательной монографии А. Асколи: [6].

архивистов выглядят как две коррелирующие ипостаси одного и того же человека — амбициозного интеллектуала, неудовлетворенного собственным социально-культурным статусом и находящего в этой неудовлетворенности импульс для поисков и экспериментов. Масштабы и характер этой корреляции еще предстоит уточнить и детализировать, но одно уже сейчас не подлежит сомнению: в середине 90-х гг. XIII в. Данте был занят выстраиванием собственного статуса сразу в двух плоскостях. Если в поле литературы разработанные им стратегии самоутверждения («Vita Nova») оправдали ожидания, то в поле политики первоначальный быстрый успех (приорат) оказался непродолжительным: политический кризис во Флоренции 1300–1302 гг. положил конец претензиям Данте на политическое наследие Брунетто Латини и открыл новую страницу в его жизни — изгнание.

Список литературы

1 *Доброхотов А.Л.* Данте Алигьери. М.: Мысль, 1990. 209 с.

2 *Елина Н.Г.* «Новая Жизнь» как прозиметр // Дантовские чтения. М.: Наука, 1973. С. 186–196.

3 *Елина Н.Г.* Поэзия «Новой Жизни» // Дантовские чтения. М.: Наука, 1971. С. 52–145.

4 *Елина Н.Г.* Проза «Новой Жизни» // Дантовские чтения. М.: Наука, 1973. С. 142–186.

5 История литературы Италии. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Т. I: Средние века / отв. ред. М.Л. Андреев, Р.И. Хлодовский. 590 с.

6 *Ascoli A.R.* Dante and the making of a modern Author. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 476 p.

7 *Barolini T.* Editing Dante's "Rime" and Italian Cultural History: Dante, Boccaccio, Petrarca, Barbi, Contini, Foster-Boyde, De Robertis // Lettere italiane. 2004. Vol. 56. P. 409–442.

8 *Barolini T.* The poetic exchanges between Dante Alighieri and his "amico" Dante da Maiano: a young man takes his place in the world // "Legato con amore in un volume". Essays in Honour of John A. Scott / John J. Kinder, Diana Glenn (eds). Firenze: Leo S. Olschki, 2013. P. 39–61.

9 *Carrai S.* Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la «Vita nova». Firenze: Olschki, 2006. 122 p.

10 *Cervigni D.* Review: Vita nuova. Rime. A cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi. Nuova edizione commentata delle Opere di Dante in 8 volumi. Vol. 1, t. 1. Roma, Salerno Editrice, 2015 // Annali d'italianistica. 2016. Vol. 34. P. 464–465.

11 Codice Diplomatico Dantesco / A cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli, Stefano Zamponi. Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante. Vol. VII/3. Roma: Salerno Editore, 2016. C–808 p.

12 Dante attraverso i documenti. I. Famiglia e patrimonio (secolo XII – 1300 circa) / A cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco // Reti Medievali Rivista. 2014. Vol. 15. № 2.

13 Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295–1302) / A cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco // Reti Medievali Rivista. Vol. 18. 2017. № 1.

14 *Dante Alighieri.* Opere. Vol. 1: Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia / A cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni. Introduzione di Marco Santagata. Milano: Mondadori, 2011. 1686 p.

15 *Dante Alighieri.* Rime / Edizione critica a cura di Domenico De Robertis. Firenze: le Lettere, 2002. 3 voll.

16 *Dante Alighieri.* Rime / Edizione commentata a cura di Domenico De Robertis. Firenze: Galluzzo, 2005. LII–628 p.

17 *Dante Alighie*ri. Rime giovanili e della Vita Nuova / Cura, saggio introduttivo e introduzioni alle singole rime di Teodolinda Barolini. Note di Manuele Gragnolati. Milano: Rizzoli, 2009. 543 p.

18 *Dante Alighieri.* Vita Nuova / A cura di D. De Robertis // Dante Alighieri. Opere minori. Vol. I, 1. Milano-Napoli: Ricciardi, 1980. 247 p.

19 *Dante Alighieri.* Vita nova / A cura di Stefano Carrai. Milan: Biblioteca Universale Rizzoli, 2009. 193 p.

20 De Robertis D. Il libro della «Vita Nuova». Firenze: Sansoni, 1970. 289 p.

21 *Diacciati S.* Dante: relazioni sociali e vita pubblica // Dante attraverso i documenti I. P. 243–270.

22 Ead. Dante and the origins of Italian Literary Culture. New York: Fordham University Press, 2006. P. 245–278, 433–441.

23 *Gragnolati M.* Authorship and Performance in Dante's "Vita Nuova" // Aspects of the Performative in Medieval Culture / Manuele Gragnolati and Almut Suerbaum (eds). Berlin; New York: de Gruyter, 2010. P. 123–140.

24 *Gragnolati M.* Trasformazioni e assenze: la performance della "Vita nova" e le figure di Dante e Cavalcanti // L'Alighieri. 2010. Vol. 35. P. 5–23.

25 *Hollander R.* Dante and Cino da Pistoia // Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society. 1992. Vol. 110. P. 201–231.

26 *Lejeune Ph.* Le pacte autobiographique. Paris: Le Seuil, 1975. 364 p.

27 *Marti M.* "L'una appresso de l'altra maraviglia" (V.N., XXIV, 8): Stilnovo, Guido, Dante nell'ipostasi vitanovistica // La gloriosa donna de la mente / Vincent Moleta (ed.). Firenze, 1994. P. 481–503.

28 *Milani G.* Dante politico fiorentino // Dante attraverso i documenti II. P. 511–563.

29 Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vol. 1: Vita nuova. Rime / A cura di Donato Pirovano, Marco Grimaldi. Roma: Salerno Editrice, 2015. LXXIV–803 p.

30 *Picone M.* La teoria dell"auctoritas' della "Vita nova" // Tenzone. 2006. № 6. P. 173–191.

31 *Picone M.* Il *prosimetrum* della "Vita nova" // Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne. 2001. № 7. P. 177–194.

32 *Santagata M.* Dante. Il romanzo della sua vita. Mondadori, 2012. 467 p.

33 *Tavoni M.* Quando, dove e per chi sono stati scritti il Convivio e il De vulgari eloquentia // *Tavoni M.* Qualche idea su Dante. Bologna: Il Mulino, 2015. P. 77–103.

References

1 Dobrokhotov A.L. *Dante Alig'eri* [Dante Alighieri]. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 209 p. (In Russ.)

2 Elina N.G. "Novaia Zhizn'" kak prozimetr ["Vita Nova" as Prosimetrum]. *Dantovskie chteniia* [Dante Readings]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 186–196. (In Russ.)

3 Elina N.G. Poeziia "Novoi Zhizni" [Poems of the "Vita Nova"]. *Dantovskie chteniia* [Dante Readings]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 52–145. (In Russ.)

4 Elina N.G. Proza "Novoi Zhizni" [Prose of the "Vita Nova"]. *Dantovskie chteniia* [Dante Readings]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 142–186. (In Russ.)

5 *Istoriia literatury Italii* [A History of Italian Literature]. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2000. Vol. I: Srednie veka [The Middle Ages], ex. ed. by M.L. Andreev, R.I. Khlodovskii. 590 p. (In Russ.)

6 Ascoli A.R. *Dante and the making of a modern Author*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 476 p. (In English)

7 Barolini T. Editing Dante's "Rime" and Italian Cultural History: Dante, Boccaccio, Petrarca, Barbi, Contini, Foster-Boyde, De Robertis. *Lettere italiane*. 2004, vol. 56, pp. 409–442. (In English)

8 Barolini T. The poetic exchanges between Dante Alighieri and his "amico" Dante da Maiano: a young man takes his place in the world. *"Legato con amore in un volume". Essays in Honour of John A. Scott.* Ed. by John J. Kinder, Diana Glenn. Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 39–61. (In English)

9 Carrai S. *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*. Firenze, Olschki, 2006. 122 p. (In Italian)

10 Cervigni D. Review: Vita nuova. Rime. A cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi. Nuova edizione commentata delle Opere di Dante in 8 volumi. Vol. 1, t. 1. Roma, Salerno Editrice, 2015. *Annali d'italianistica*, 2016, vol. 34, pp. 464–465. (In English)

11 *Codice Diplomatico Dantesco* / A cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli, Stefano Zamponi. Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante. Vol. VII/3. Roma, Salerno Editore, 2016, C–808 p. (In Italian)

12 Dante attraverso i documenti. I. Famiglia e patrimonio (secolo XII – 1300 circa) / A cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco. *Reti Medievali Rivista*, 2014, vol. 15, no 2. (In Italian)

13 Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295–1302) / A cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco. *Reti Medievali Rivista*, 2017, vol. 18, no 1. (In Italian)

14 Dante Alighieri. *Opere. Vol. 1: Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia* / A cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni. Introduzione di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 2011. 1686 p. (In Italian)

15 Dante Alighieri. *Rime* / Edizione critica a cura di Domenico De Robertis. Firenze, le Lettere, 2002. 3 voll. (In Italian)

16 Dante Alighieri. *Rime* / Edizione commentata a cura di Domenico De Robertis. Firenze, Galluzzo, 2005, LII–628 p. (In Italian)
17 Dante Alighieri. *Rime giovanili e della Vita Nuova* / Cura, saggio introduttivo e introduzioni alle singole rime di Teodolinda Barolini. Note di Manuele Gragnolati. Milano, Rizzoli, 2009, 543 p. (In Italian)
18 Dante Alighieri. Vita Nuova / A cura di D. De Robertis. In: Dante Alighieri. *Opere minori*. Vol. I, 1. Milano-Napoli, Ricciardi, 1980. 247 p. (In Italian)
19 Dante Alighieri. *Vita nova* / A cura di Stefano Carrai. Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2009. 193 p. (In Italian)
20 De Robertis D. *Il libro della "Vita Nuova"*. Firenze, Sansoni, 1970, 289 p. (In Italian)
21 Diacciati S. Dante: relazioni sociali e vita pubblica. *Dante attraverso i documenti I*, pp. 243–270. (In Italian)
22 *Ead. Dante and the origins of Italian Literary Culture*. New York, Fordham University Press, 2006, pp. 245–278, 433–441. (In English)
23 Gragnolati M. Authorship and Performance in Dante's "Vita Nuova". *Aspects of the Performative in Medieval Culture* / Manuele Gragnolati and Almut Suerbaum (eds.). Berlin-New York, de Gruyter, 2010, pp. 123–140. (In English)
24 Gragnolati M. Trasformazioni e assenze: la performance della "Vita nova" e le figure di Dante e Cavalcanti. *L'Alighieri*, 2010, vol. 35, pp. 5–23. (In Italian)
25 Hollander R. Dante and Cino da Pistoia. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 1992, vol. 110, pp. 201–231. (In English)
26 Lejeune Ph. *Le pacte autobiographique*. Paris, Le Seuil, 1975. 364 p. (In French)
27 Marti M. "L'una appresso de l'altra maraviglia" (V.N., XXIV, 8): Stilnovo, Guido, Dante nell'ipostasi vitanovistica. *La gloriosa donna de la mente*, Vincent Moleta (ed). Firenze, 1994, pp. 481–503. (In Italian)
28 Milani G. Dante politico fiorentino. *Dante attraverso i documenti II*, pp. 511–563. (In Italian)
29 *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Vol. 1: Vita nuova. Rime / A cura di Donato Pirovano, Marco Grimaldi. Roma, Salerno Editrice, 2015. LXXIV–803 p. (In Italian)
30 Picone M. La teoria dell"auctoritas' della "Vita nova". *Tenzone*, 2006, no 6, pp. 173–191. (In Italian)
31 Picone M. Il prosimetrum della "Vita nova". *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 2001, no 7, pp. 177–194. (In Italian)
32 Santagata M. *Dante. Il romanzo della sua vita*. Mondadori, 2012. 467 p. (In Italian)
33 Tavoni M. Quando, dove e per chi sono stati scritti il Convivio e il De vulgari eloquentia. Tavoni M. *Qualche idea su Dante*. Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 77–103. (In Italian)

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)4

«ПОЭТИЧЕСКОЕ СОЧИНЕНИЕ»: ЕГО ИСТОЧНИКИ, СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ АЛЛЕГОРИЙ

© 2020 г. Л.В. Евдокимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-66-93

Подготовка статьи осуществлена при поддержке фонда развития ПСТГУ в рамках работы над проектом «Генезис литературного текста в период позднего Средневековья и раннего Нового времени: взаимодействие стилей и жанров».

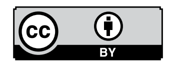
Аннотация: В статье предлагается комментарий к загадочной мифологической поэме, приписывавшейся Жану Молине и Жану Роберте, где речь идет о свадьбе Зефира Флоры, на которую съезжаются античные боги. Их браку пытается воспрепятствовать Борей, но его войска разбиты сторонниками новобрачных. Поэт предлагает понимать этот сюжет аллегорически — как сражение пороков и добродетелей. В статье показано, что образы Зефира и Флоры поэт заимствует из «Романа о Розе», где рассказ о них был частью изображения золотого века Сатурна. Создавая панегирик в честь новобрачных, он перечисляет богов, повелевающих разными частями вселенной, которых Боккаччо в его книге «О происхождении языческих богов» относил к роду Юпитера, бога Неба, и Феба. Этот пантеон он дополняет героями, отождествлявшимися в христианской традиции с добродетелями или пороками, и обращается с этой целью к «Роману о Розе» и аллегорической поэме «Морализованный Овидий». Разнохарактерные источники позволяют ему нарисовать гротескную картину свадебных торжеств, прославляя христиан — друзей Зефира и Флоры, — и иронизируя над бессилием их врагов: так, на свадебном пиру Плутон вкушает причастие. Поэма сходна с мифологическими поэмами Жана Молина, и этого поэта следует признать ее автором.

Ключевые слова: Жан Молине, Жан Роберте, аллегорическое толкование античных мифов, «О происхождении языческих богов» Боккаччо, «Морализованный Овидий».

Информация об авторе: Людмила Всеволодовна Евдокимова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, ул. Новокузнецкая, д. 23б, 115184 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-2736-0925

E-mail: ludmila.evdokimova@gmail.com

Для цитирования: *Евдокимова Л.В.* «Поэтическое сочинение»: его источники, смысл и значение аллегорий // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 66–93. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-66-93



DICTIER POTICAL: SOURCES, SENSE, AND THE MEANING OF ITS ALLEGORIES

© 2020. L.V. Evdokimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Saint Tikhon's Orthodox University, Moscow, Russia

Received: February 25, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Acknowledgements: This article was prepared with the assistance of Saint Tikhon's Orthodox University development fund as part of the "Genesis of a Literary Text in the Late Middle Ages and Early Modern Period: Interaction between Styles and Genres" project.

Abstract: The article focuses on to the enigmatic mythological poem attributed to Jean Molinet and Jean Robertet which deals with the wedding of Zephyr and Flora, where the ancient gods are invited. Boreas is trying to prevent their marriage, but his troops are defeated by supporters of the newlyweds. The poet proposes to understand this story allegorically — as a battle of vices and virtues. The article shows that the poet borrows the images of Zephyr and Flora from the *Roman de la Rose*, where their story was part of the golden age of Saturn. Composing a panegyric in honor of the newlyweds, he lists the gods who command different parts of the universe, that Boccaccio, in the *Genealogie deorum gentilium*, attributed to the lineage of Jupiter, god of Heaven, and Phoebus. Turning to the allegorical poem *Ovide moralisé* and the *Roman de la Rose*, he completes the assembly of gods with heroes of myths who in Christian tradition were related to virtues, vices, or Christ. Diverse sources allow him to draw a grotesque picture of wedding celebrations, glorifying Christians — friends of Zephyr and Flora — and speaking ironically about the powerlessness of their enemies: at the wedding feast, Pluto partakes of the sacrament. The poem is similar to the mythological poems of Jean Molinet who should be recognized as its author.

Keywords: *Dictier poétical*, Jean Molinet, Jean Robertet, allegorical interpretation of ancient myths, *Genealogie deorum gentilium*, *Ovide moralisé*.

Information about the author: Ludmila V. Evdokimova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, Saint Tikhon's Orthodox University, Novokuznetskaya St. 23b, 115184 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-2736-0925

E-mail: ludmila.evdokimova@gmail.com

For citation: Evdokimova L.V. Dictier potical: Sources, Sense, and the Meaning of its Allegories. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 66–93. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-66-93

«Поэтическое сочинение» («Dictier poétical»), поэма, близкая к двойной балладе (восемь строф с рефреном), загадочна во многих отношениях. Вызывает вопросы ее авторство: Ноэль Дюпир включил ее в собрание сочинений Жана Молине (1435–1507); позднее Маргарет Зуппан обнаружила ее в рукописях Жана Роберте (1420? — 1502?) и приписала ему[1]. Загадочно и ее содержание: она насыщена мифологическими именами, причем среди них наряду с широко известными встречаются и экзотические (например, Dorida, которое заменяет принятое имя этой дочери Океана — Doris). Действия персонажей складываются в сюжет: боги собираются на свадьбу Зефира и Флоры, но, когда новобрачные находятся в храме, в действие вмешивается Борей, возглавляющий силы ада. Он объявляет, что «уже сватал Флору» [15, t. 2, p. 715, v. 43–44][2] и пытается помешать ее браку. Другие боги вступают в сражение с Бореем и его войсками и побеждают их. Шестая и седьмая строфы рисуют свадебный пир и бал; последняя дает комментарий к мифологическому рассказу: в моральном смысле под Зефиром следует понимать Христа, под Флорой — человеческую душу, под Бореем и его при-

1 Ср. ее диссертацию [7, p. 100, p. 342–349], позднее опубликованную [16, p. 44–45, 95–101]. Помимо свидетельства рукописей, М. Зуппан ссылается на обыкновение Молине добавлять морализацию к произведениям других авторов, упоминая «Роман о Розе», а также на особенности версификации этого стихотворения, не содержащего сложные виды рифм (например, «двусмысленные»). За исключением «Романа о Розе», мы не знаем никакого иного произведения, к которому Молине «добавил» морализацию; напротив, «Поэтическое сочинение», как мы убедимся, теснейшим образом связано с этим романом. Заметим также, что Молине далеко не во всех случаях использовал сложные виды рифмовки. Аргументация М. Зуппан не кажется нам убедительной.

2 Мы следуем изданию Дюпира, кроме специально оговоренных случаев. Между текстами Дюпира и Зуппан есть расхождения; ниже мы остановимся на важнейшем из них.

сными — дьявола и пороков, под остальными богами — добродетелей. Этот комментарий в соединении с изложенным сюжетом еще больше затрудняет понимание поэмы, поскольку среди добродетелей оказываются герои, имеющие отрицательные коннотации.

Из-за своей темноты поэма почти не привлекала внимания исследователей. Ноэль Дюпир не сопроводил ее комментарием. По выводам М. Зуппан, главными источниками поэта были «Метаморфозы» и трактат Боккаччо «О происхождении языческих богов». Поэма «Морализованный Овидий» (между 1317 и 1328 гг.), считает она, никакого влияния на автора не оказала, и связь с ней ощущается лишь в последней строфе, которая могла быть сочинена позднее Молине [16, p. 73]. Впрочем, замечания М. Зуппан об источниках мифологических имен (нередко неточные) не объясняют смысла поэмы: в самом деле, чем мотивирован выбор персонажей, включенных сюда? Что хотел сказать поэт, создавая этот ученый перечень имен?

На наш взгляд, пристальное изучение источников показывает, что поэт был обязан «Морализованному Овидию» существенно больше, чем полагает М. Зуппан; он вдохновлялся также «Романом о Розе». В его произведении знакомство с книгой Боккаччо, латинскими оригиналами «Метаморфоз» и, быть может, «Энеиды» накладывается на аллегорическое прочтение античных мифов, отразившееся, в частности, в «Морализованном Овидии» (впрочем, аллегоризму, как известно, и Боккаччо не был вполне чужд).

На рубеже XIV и XV вв. и далее в XV в. французские авторы нередко включали в свои произведения многозначные аллегорические образы; в последней строфе наш поэт, кем бы он ни был, раскрывает смысл своей аллегории лишь в общем виде, почти не комментируя значение ее слагаемых и специально оставляя читателя наедине с загадкой. Намеренная темнота присуща и другим аллегорическим поэмам эпохи позднего Средневековья; они встречаются у Эсташа Дешана, Кристины Пизанской, но особенно часто у Жана Молине.

Обращение к разнохарактерным источникам формирует пантеон богов, представленный в поэме; мы увидим, что состав его далеко не случаен. Ассоциативные связи между мифологическими фигурами и идеями, с которыми они соединялись в источниках, открывают смысл многих темных стихов этой поэмы, помогают объяснить их последовательность. Они позволяют также понять, по какой причине одни персонажи восприни-

мались как добродетели, другие — как пороки. Этот анализ поможет нам высказать предположения о смысле поэмы и ее вероятном авторе.

Зефир и Флора

Образы Зефира и Флоры восходят не к трактату Боккаччо, как предполагала М. Зуппан, но, по всей вероятности, к «Роману о Розе» (ст. 8407–8434) — рассказу о золотом веке. Боккаччо уделяет Зефиру и Флоре лишь несколько строк [6, lib. IV, cap. LXI, p. 217], тогда как в «Романе о Розе» им отведен относительно длинный пассаж, причем здесь упоминаются те же действия героев, которые важны и для нашего поэта. Зефир и Флора, пишет Жан де Мен, наделяют красками цветы:

Zephirus et Flora sa fame
<…>
Cil dui font les floretes naistre;
Fleurs ne connoissent autre maistre,
Car par tout le monde semant
Les vont cil et cele ensement,
Et les forment et les coulourent
Des colours dont les flors honnourent
Puceles et vallez proisiez
De biaus chapelez renvoisiez,
Pour l'amour des fins amoureus [9, p. 506-507, v. 8415; 8417–8425].

Зефир и его жена Флора
<…>
Вдвоем дают рождение цветам;
Цветы не знают других хозяев,
Зефир и Флора, путешествуя вдвоем
По всему миру, рассыпают семена,
Взращивают цветы и расцвечивают их
Разными красками, и разноцветные цветы воздают почести
Девицам и достойным молодым людям,
Украшая их венками
За чистую любовь.

В «Поэтическом сочинении» «Зефир <…> ждет весны, /<…>/ Чтобы украсить прелестный цветок» («Zephirus <…> le prinstemps aguette /<…>/ Pour decorer la joieuse florette» [15, p. 714, v. 10; 12]); далее рефрен «Чтобы украсить прелестный цветок» повторяется после всех строф. Как мы убедимся далее, связь этих божеств с золотым веком, на которую указывает «Роман о Розе», была в высшей степени значима для нашего поэта.

Отметим, кроме того, что двое этих богов неоднократно встречаются в произведениях Молине, в том числе в его «Морализованном романе о Розе». В это аллегорическое переложение романа входит толкование Зефира как «ветра проповеди», благодаря которому рождаются «благородные цветы добродетелей»; Зефиру противодействует северный ветер, грозящий им гибелью[3]. И этот аллегорический сюжет, и его толкование близки к тому, о чем рассказывает «Поэтическое сочинение».

Боги на свадьбе Зефира и Флоры

Чтение «Поэтического сочинения» убеждает в том, что боги и герои, съезжающиеся на свадьбу, распределены по категориям: в первой строфе в основном собраны главные боги, вторая группирует водных божеств, третья — тех, кто связан со светилами. Присутствие на свадьбе богов, повелевающих разными частями вселенной, кажется подобающим панегирику. В то же время этот план в диффузном виде воспроизводит план некоторых книг Боккаччо, который, напомним, пытался систематизировать совокупность античных мифов, сводя их героев в крайне разветвленное генеалогическое древо[4]. Первая строфа нашей поэмы в известной мере отражает состав второй книги Боккаччо, где говорится о Юпитере, боге Неба, и его потомках (как известно, Боккаччо, вслед за Цицероном и некоторыми позднейшими авторами, противопоставлял богов, носящих одно и то же имя, как их разные инкарнации).

3 «Et quant Zephirus le tresdoulx vent de prédication desgorge ses doulces allaines les belles florettes, c'est a entendre les nobles vertus des devotz personnages, sont veues comme estoilles sintillans. Et par ung contraire quant le tresdure vent bise ennemy de l'humain lignage evomit ses horribles ventositez, il deflore et defait et adnichile herbettes et verdures des gracieux flourons» [13, f. xlvii, chap. xxx]. — «Когда Зефир, мягкий ветер проповеди, сладко вздыхает, прекрасные цветы, сиречь благородные добродетели благочестивых людей, кажутся сияющими звездами. И напротив, когда сильный северный ветер, враг человеческого рода, извергает свое суровое дыхание, он обрывает с цветов лепестки, уничтожает и губит травы, растительность и милые цветочки».

4 О замысле Боккаччо и некоторых источниках его книги см., в частности: [18].

В первой строфе среди гостей на свадьбе Зефира и Флоры названы Юпитер, Меркурий, Паллада, Юнона, Вулкан, «Европа, сестра Кадма» (ст. 7), Майа и Каллисто[5]. Боккаччо, со своей стороны, относит к роду Юпитера первого, бога Неба, Минерву, Меркурия, Европу и ее брата Кадма (как и других мифологических персонажей, которых мы не упоминаем). Присутствие Европы и Кадма, отдаленных потомков Юпитера первого, в первой строфе поэмы убеждает в том, что поэт в известной степени ориентировался на представления о родстве между ними, которые изучал Боккаччо.

В то же время очевидно, что он на свой лад дополнял «семью» Юпитера, черпая материал из разных книг. Так, он упоминает Сатурна, надо думать, как отца Юпитера, а также Юнону — его жену. Слова о Сатурне, который удалился в «верхние пределы» (ст. 1–2), открывающие эту строфу, могут быть отсылкой к стихам «Энеиды» [26, p. 241, lib. VIII, v. 319; 324–326], где говорится о золотом веке[6]:

Primus ab aetherio venit Saturnus Olympo	Первым пришел к нам Сатурн с высот эфирных Олимпа,
<…>	<…>
Aurea quae perhibent illo sub rege fuere Saecula: sic placida populos in pace regebat, Deterior donec paulatim ac decolor aetas <…> successit …	Век, когда правил Сатурн, золотым именуется ныне: Мирно и кротко царил над народами бог, — но на смену Худший век наступил… (пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского [1, с. 295])

5 Приводим первую строфу «Поэтического сочинения», сопровождая ее нашим подстрочным переводом: (I) 1. «En regardant la beaulté de Venus, / Au hault manoir ou Saturne est allé, / Veis Jupiter, le hault dieu de lassus / 4. Venir cha jus, au mont de Chibellé; / Puis a Mercure et Pallas appellé, / Juno, Maïa, Calisto, Vulcanus / Et Europa, la belle seur Cadmus / 8. Pour commenchier le noble mariage, / Sans mention d'aucun concubinage, / De Zephirus, qui le prinstemps aguette, / Et de Flora, dame de hault parage /12. Pour decorer la joieuse florette». — 1. «Взирая на красоту Венеры, / В верхних пределах, куда удалился Сатурн, / Узрел Юпитера, верховного бога, / 4. Спускающегося вниз, на гору Кибелы, / Увидел, как он призвал Меркурия и Палладу, / Юнону, Майю, Каллисто, Вулкана, / И Европу, прекрасную сестру Кадма, / 8. Желая приступить к заключению благородного брака, / Который не предполагает незаконное сожительство, / Между Зефиром, ждущим весну, / И Флорой, дамой высокого рода, / 12. Чтобы украсить прелестный цветок».

6 М. Зуппан усматривает здесь отсылку к стихам «Метаморфоз» [22, lib. I, p. 5, v. 163, 167–172], где говорится о Сатурне, который, узрев нечестие людей, созывает богов на совет [16, p. 78, прим. 3, p. 96, прим. 5]. Эти стихи не обладают сходством со ст. 1–8 «Поэтического сочинения», где Сатурн удаляется в «верхние пределы», богов созывает Юпитер, речь идет не о совете, но о бракосочетании; кроме того, в этих стихах «Метаморфоз» нет перечня богов. — Боккаччо цитирует в главе, посвященной Сатурну, указанные стихи «Энеиды» [6, lib. VIII, cap. I, p. 390].

Словосочетание «верхние пределы» («hault manoir») соответствуют, на наш взгляд, «эфирным высотам Олимпа» («aetherio… Olympo») у Вергилия. Поэт, объявляя об удалении Сатурна, констатирует окончание золотого века, надежда на восстановление которого воскресает в связи с Венерой, богиней любви, и вместе с явлением Юпитера, верховного бога, под покровительством которого на священной горе Кибелы должна состояться свадьба Зефира и Флоры. Напомним, что в «Романе о Розе», откуда автор «Поэтического сочинения» заимствовал фигуры Зефира и Флоры, рассказ о них был частью описания «золотого века».

Гора Кибелы, на которую направляется Юпитер, упоминается в этом контексте как место свершения таинств, в связи с предстоящим браком героев (v. 3–4). Хотя о самой Кибеле говорится в «Метаморфозах», у Боккаччо и в «Морализованном Овидии», там нет речи о ее горе[7]. О ней сообщает Джованни Тортелли, ссылаясь при этом на Сервия, в своей «Книге грамматических комментариев о правописании слов греческого происхождения» (1451), одном из ранних мифологических словарей гуманистической эпохи.

Hanc Servius super III Æneidos dixit Saturni fuisse uxorem et prius dictam Opem sed a Cybelen monte Phrygiae Cybelen cognominatam. Nam in eo monte illius sacra primitus fuerunt instituta et successive plurimum honorata [25, пагинация отсутствует].	Как сказал Сервий в комментарии к третьей книге Энеиды, она была супругой Сатурна, ранее названной Опой и затем прозванной Кибелой, по названию горы во Фригии — Кибелы. Ведь на той горе были ранее всего устроены таинства в ее честь и затем постоянно многократно повторялись.

Этот словарь мог быть известен автору «Поэтического сочинения», если только не предположить, что он познакомился с комментарием Сервия, читая «Энеиду».

Юнона названа среди гостей на свадьбе не только как жена Юпитера, но еще и потому, что она покровительствует браку, о чем пишет, в частности, Боккаччо [6, lib. IX, cap. I, p. 436); как отмечает поэт, боги собираются торжествовать «благородный брак» (ст. 8); любопытно замечание Боккаччо:

7 См. [16, p. 96, прим. 1] со ссылкой на X, XI и XIV книги «Метаморфоз». Ср., кроме того: [21, t. 1, liv. I, p. 72, v. 513–514; 523–526]; [6, lib. X, cap. LVII, p. 525], где речь идет о роще Кибелы, а также [6, lib. IV, cap. 48, p. 223], где о богине говорится в связи с гигантами.

Юнона заботится о приданом невест — оно могло быть значимым для автора поэмы, если полагать, что она в аллегорической форме намекала на некое реальное бракосочетание [6, lib. IX, cap. I, p. 438]. Юнона считалась также покровительницей власти и богатств — значения, о которых сообщает и Боккаччо, и другие тексты [6, lib. IX, cap. I, p. 439–440][8], однако эти коннотации наш поэт, вероятно, приписывает другой богине — Майе, упоминание которой он также добавил в эту строфу.

Боккаччо рассказывает о ней в четвертой книге «О Происхождении» как о матери Меркурия [6, cap. 35, p. 193][9], и можно предположить, что это «родство» мотивирует в глазах поэта появление Майи среди родни Юпитера первого. В этой главе Майа названа символом богатства и земли; важно отметить, что в «Морализованном Овидии» Майа не упоминается, поэт мог узнать о ней либо из книги Боккаччо, либо из некоторых других латинских сочинений (например, книги уже упомянутого Тортелли). В этой же строфе оказывается и Вулкан, видимо, поскольку в одной из глав 3 книги Боккаччо он назван сыном Юпитера и Минервы (поэт смешивает, конечно, разнообразные воплощения этих богов, которые Боккаччо пытался противопоставить)[10].

Наконец, в этой же первой строфе читатель встречает и Каллисто. Эта героиня попала сюда, так как была одной из возлюбленных Юпитера и матерью его сына Аркада. Однако выбор автора дополнительно мотивирован, мы полагаем, трактовкой образа Каллисто в «Морализованном Овидии». В «Метаморфозах» последние дни Каллисто драматичны: сын Аркад приходит в ужас от вида матери и уже готов было поразить медведицу стрелой, но Юпитер спасает ее, забирая на небо. Автор «Морализованного Овидия» трансформирует конец мифа: сын Аркад, встретивший мать, которая стала блудницей, хотел ее убить, но, подумав, что не следует поднимать на нее руку, сдержался и обнял ее. Она стала праведницей, подавая пример другим; именно за это и была взята на небо Юпитером:

8 Ср. также: [21, t. 1, livre I, p. 149, v. 4108–4114].

9 Согласно М. Зуппан, поэт узнал имя Майи из кн. 12, cap. 70 [16, p. 96, прим. 2]. Однако в этой главе (как, впрочем, и в гл. 72 той же книги) Майя — второстепенный персонаж, о котором речь заходит в связи с главными героями — соответственно Меркурием и Вулканом.

10 Ср. [6, lib. III, cap. XVIII, p. 137], где речь идет о Вулкане, сыне Юпитера первого; [6, lib. XII, cap. LXX, p. 622–625], где Боккаччо повторяет сведения о Вулкане, который здесь оказывается сыном Юпитера третьего.

... de sa mere s'aprocha,
Et vers soi l'a reconcilie,
Si la retrait de sa folie.
Jupiter la stelefia:
El fu sage et se chastia,
Si lessa sa mauvese vie:
Ains puis n'ot de pechier envie,
Ains vesqui bien et netement,
Et par son bon contentement
Dona bon exemple de vivre
A ceulz qui la vauldrent ensivre,
Et de deservir paradis.
Pour ce faint la fable jadis
Qu'el fu en estoile muee,
Qui encore est «Ourse» apelee [21, t. 1, livre 1, v. 1900–1914].

Подошел к матери
И примирился с ней,
Заставил ее отказаться от неразумной жизни,
Юпитер сделал ее звездой.
Она стала мудрой и исправилась,
Оставила дурную жизнь
И с тех пор более не имела желания грешить,
Но жила хорошо и честно,
И своей умеренностью
Подавала пример добронравия
Тем, кто хотел ей следовать
И заслужить рай.
Потому-то древняя басня и сказывает,
Что она была превращена в звезду,
Которую и сегодня мы называем Медведицей.

Эта концовка сближает Каллисто со святой, подобной Марии Египетской, и объясняет возможность ее включения в череду благих богов-аллегорий, которые присутствуют на свадьбе. Не исключено, что и упоминание

Кадма как брата Европы дополнительно мотивировано текстом той же аллегорической поэмы. В «Морализованном Овидии» Кадм назван мудрецом, знатоком философии и наук, изобретателем письменности. Приписывая Кадму изобретение греческих букв, автор «Морализованного Овидия» транслирует легенду, заимствованную у Арнульфа Орлеанского [10, 207–208], но восходящую к Гигину [12, миф 277] и Диодору Сицилийскому (кн. 3, гл. 67).

Сходным образом и состав 4 книги «О Происхождении» (Феб и его потомки) смутно просматривается в композиции третьей строфы «Поэтического сочинения», где названы божества, так или иначе связанные с Фебом[11]. В этой книге, в главе 3, содержится рассказ о Фебе, боге Солнца, включающий пространные цитаты из «Метаморфоз», среди которых и цитата о его повозке; «серебряная повозка» Феба («chariot d'argent», v. 26), отголосок этого описания, упоминается в этой же строфе поэмы; здесь же говорится и о Фебе — Луне.

Контуры книги Боккаччо отражаются здесь, как и в первом случае, диффузным образом. Автор добавляет сюда некоторых членов «семьи» Феба, о которых Боккаччо не пишет: его жену Климену, их сына Фаэтона, любовницу Феба Корониду. Со своей стороны Боккаччо в 4 книге лишь мимоходом упоминает Климену, обходит молчанием Корониду (в высшей степени показательно, что Боккаччо в 5 книге вообще оспаривает, что Коронида была любовницей Феба[12]), тогда как Фаэтон помещен у него в другую книгу, поскольку вследствие генеалогических изысканий оказывается потомком Океана [6, lib. 7, cap. 41, p. 369–372].

11 Приводим третью строфу с переводом: (III) «Phebus, sçachant le jour de l'espousaige, / Fist preparer son chariot d'argent, / Puis amena Climene, la tres saige / 28. Et Coronis, son amie au corps gent, / Pallas, Dido, des dames plus de cent / Et Phaeton, qui le charroy conduit; / Phebé, la belle, y vint, quand il fut nuit / 32. Pour esclarier la noble charretee; / Zephirus prest et Flora preparee / Vindrent au temple offrir une aloette; / Dessus l'autel alors fut espousee, / 36. Pour decorer la joieuse flourette». — «Феб, зная о дне свадьбы, / Велел приготовить свою серебряную повозку, / Потом привел премудрую Климену / 28. И Корониду свою подругу, весьма хорошо сложенную, / Палладу, Дидону и более сотни дам, / И Фаэтона, который правил повозкой; / Когда наступила ночь, пришла красавица Феба, / 32. Чтобы освещать благородную повозку. / Зефир готов, и Флора готова, / Пришли в храм принести в жертву жаворонка. / Новобрачная стояла у алтаря, / 36. Чтобы украсить прелестный цветок».

12 «Sane Theodontius negat Apollinem dilexisse Coronidem, et ex eo Esculapium fuisse conceptum...» [6, lib. 5, cap. 19, p. 252]. — «Теодонций справедливо отрицает, что Аполлон любил Корониду и что Эскулап был зачат от него...». Ниже в противоречии с этими сведениями он все же помещает краткую главу о Корониде, где сообщает, что она была соблазнена Аполлоном и родила Эскулапа [6, lib. 9, cap. 36, p. 468].

Поэт расширяет на свой лад перечень родни Феба, выстраивая своего рода семью, но не генеалогическое древо. При этом он обращается к «Морализованному Овидию» — так, здесь Феб ведет на бракосочетание героев «премудрую» Климену («la tres saige», v. 27). Овидий не наделяет эту возлюбленную Феба такой характеристикой [22, lib. II, p. 31, v. 333–339]. Этот эпитет сообщает автор «Морализованного Овидия» в комментарии к концовке эпизода, где говорится о превращении дочерей Климены — Гелиад, в тополя, роняющие слезы, — превращение, уверяет он, свидетельствует об их мудрости, смирении и отказе от гордыни:

Les Helyades furent
Suers Pheton, et trop se dolurent
Dou grant meschiet qui li avint.
Sages furent, si lor souvint
De sa mort, si se chastierent
<...>
Quar cuers orent ferme et estable
De manoir en humilité...[21, t. 1, livre 2, p. 197, v. 1155–1162; 1167–1168][13]

Гелиады были
Сестрами Фаэтона и сильно горевали
О несчастье, которое с ним случилось.
Они были мудрыми, не забывали
О его смерти, сокрушались...
<...>
Ибо в сердце своем решили твердо и непреложно
Всегда оставаться смиренными...

Поэт также отдает предпочтение Корониде, надо думать, из-за аллегорического значения, которое ей сообщает «Морализованный Овидий». Толкуя концовку мифа, согласно которой Феб поражает стрелой неверную Корониду, но спасает из ее чрева своего сына Эскулапа, автор

13 Ср. у Боккаччо главу, посвященную Климене, дочери Океана, матери Фаэтона [6, lib. 7, cap. 6, p. 340–341]; однако Боккаччо не упоминает о мудрости Гелиад и не излагает миф об их превращении в деревья.

«Морализованного Овидия» отождествляет Феба с божественной премудростью, а Корониду — с душой, которую премудрость освобождает от грехов и ценит за плод, зачатый в любви к ней [21, t. 1, livre 2, p. 226, v. 2549–2558], — присутствие Корониды среди благих добродетелей оказывается объяснимым. Очевидно, что хоть автор нашей поэмы и имел представление о плане книги Боккаччо и содержании некоторых ее глав, он не читал ее подряд и при упоминании многих персонажей обращался к «Морализованному Овидию»[14].

Вторая строфа «Поэтического сочинения» объединяет богов водной стихии (Фетиду, Нептуна, Тритона, Нота, Дориду — Dorida, а также Девкалиона и Пирру) и не соотносится с планом, которому следует Боккаччо при рассказе о них[15]. У последнего вообще нет единой книги, посвященной водным богам: согласно его концепции, все они относятся к разным ветвям генеалогического древа.

Часть персонажей попала в поэму из латинского текста «Метаморфоз» или книги Боккаччо, который приводит соответствующие цитаты из Овидия. Поэт упоминает Нота с его «бородой дождей» («a la barbe de pluie», v. 19). Эпитет восходит к тексту «Метаморфоз» («barba gravis nimbis», I, v. 266; «влагой брада тяжела»), и Боккаччо интегрирует его в главу о Ноте [6, lib. 4, cap. 56, p. 212]. Имя Дорида (Dorida), как указывает падеж, в котором оно стоит, поэт

14 Поэт вводит в эту строфу также Палладу и Дидону, которые у Боккаччо соединены родственными связями с другими богами. У последнего Дидона относится к роду Юпитера, бога Неба. В отличие от автора «Морализованного Овидия», Боккаччо называет Дидону «прославленным цветом женской стыдливости» («Dydo precipuum matronalis pudicitie decus» [6, lib. 2, cap. 60, p. 106]). Он спорит с Вергилием и, ссылаясь на Юстина, уверяет, что Дидона покончила с собой не из-за любви, но желая спасти Карфаген [5, с. 146]. Возможно, положительные коннотации, с которыми соединяется имя Дидоны у Боккаччо, оказали влияние на нашего поэта, хотя остается неясным, по какой причине он упомянул ее среди богов, воплощающих светила.

15 Приводим вторую строфу с переводом: (II) «Neptunus fist preparer ses galees / Voeullant servir la pucelle benigne, / Triton, herault, assembla par navees / 16. Les deesses au son de la buisine; / Lors vint Tethis, la deesse marine, / Deucalion et Pirra, son amie, / Nothus les sieut, a la barbe de pluie / 20. Qui arrousa les deesses haultaines, / Tant que les nefs des undes furent plaines; / Mais, en venant, Dieu scet quel chansonnette / Fist Dorida chanter a ses seraines, / 24. Pour decorer la joieuse florette». — «Нептун велел приготовить свои галеры, / Чтобы почтить благую деву, / Герольд Тритон, вострубив в рог, / 16. Призвал богинь на свои корабли; / Пришли Фетида, морская богиня, / Девкалион и его подруга Пирра, / За ними следовал Нот с бородой дождей, / 20. Оросивших высоких богинь так, / Что корабли наполнились влагой. / Тут явилась Дорида, повелевшая своим сиренам / Спеть некую песенку, / 24. Чтобы украсить прелестный цветок».

узнал из тех же книг, приняв при этом аккузатив за именительный падеж; сам Овидий порой использует имя Океаниды в аккузативе: «волна владеет /<...>/ Доридой и ее дочерьми» («habet unda /<...>/ Doridaque et natas» [22, lib. 2, p. 22, v. 8; 11]), и Боккаччо также включает этот стих Овидия в свой рассказ о богине [6, lib. 4, cap. 3, p. 158][16]. Любопытно, что Боккаччо не относил Океаниду к сиренам, последним он уделил отдельную главу [6, lib. 7, cap. 20, p. 354–357][17]. В «Морализованном Овидии», напротив, Дорида и ее дочери предстают как сирены; сиреной она оказывается и в «Поэтическом сочинении», приказывая «своим сиренам» спеть песенку (v. 22–23). Возможно, образ этой богини в поэме сложился под действием «Морализованного Овидия»; имя же ее намеренно отсылает к латинской эрудиции[18].

Девкалион и Пирра пополнили число водных богов, по-видимому, под преимущественным влиянием «Морализованного Овидия». В этой поэме, как и в «Метаморфозах», о них рассказывается в связи со Всемирным потопом, и они представлены как праведники. Однако в «Морализованном Овидии» их благие свойства акцентированы: Девкалион назван здесь человеком «богобоязненным, / не совершившим ни ошибки, ни проступка» («ne commet ni fautes, ni crimes, / Et est plein de la crainte de Dieu», v. 2272–2273); он соединяется с Пиррой как с «чистой любовью» («a vrai amour» [21, t. 1, livre 1, p. 110–111, v. 2274]). Автор «Морализованного Овидия» усиливает также ассоциации между этой четой и обилием чад [21, t. 1, livre 1, p. 107–108, v. 2159–2184], уместные в поэме, посвященной новобрачным.

Обитатели ада

Из «Романа о Розе» взято немало спутников Борея — обитателей ада (строфы 4 и 5): помимо самого Борея, здесь названы Тантал, Искион,

16 Ошибку поэта отмечает Ф. Жуковски [17, p. 287, прим. 8]. В других случаях Боккаччо использует имя Doris в именительном падеже. В этой же форме имя Океаниды встречается и в «Морализованном Овидии» [21, t. 1, livre 2, p. 173, v. 28–32].

17 Ср., кроме того, главы о Дориде у Боккаччо, где она ассоциируется с горечью морской воды [6, lib. 3, cap. 3, p. 122–123; lib. 7, cap. 8, p. 342–343], — сведения, которые не оставляют никакого следа в «Поэтическом сочинении».

18 Стихи о Нептуне, который готовит свои галеры (ст. 13–14), быть может, подсказаны Боккаччо, который называет его покровителем моряков [6, lib. 5, cap. 48, p. 284]. Стихи о Тритоне, который трубит в рог (ст. 15–16), напоминают и о «Морализованном Овидии», и о книге Боккаччо, где бог именуется точно так же [21, livre 2, p. 173, v. 24]; [6, lib. 7, cap. 7, p. 341].

Титий, Цербер, Прозерпина, Плутон, а также Аглавра[19]. В «Романе о Розе» пассаж, посвященный адским мукам, которым подвергается грешник в аду, включает имена Тантала, Иксиона, Тития, Сизифа и Данаид с подобающими им муками и атрибутами (v. 19280–19312)[20]. В свою очередь Жан де Мен заимствовал рассказ о них из «Утешения Философией» Боэция (книга III, метр 12) — ему, как известно, принадлежит прозаический, весьма близкий к оригиналу перевод этой книги. Этот список грешников оказал несомненное влияние на описание ада в рассказе о спуске Орфея в Аид из «Морализованного Овидия». Здесь названы те же жители Аида, что и у Жана де Мена (Тантал, Иксион, Сизиф, Титий, Данаиды), и сами их характеристики во многом близки к «Роману о Розе» [21, t. 4, p. 13, v. 106–110; p. 18–19, v. 295–328; 341–352; p. 19–20, v. 361–372]. В отличие от Жана де Мена, автор «Морализованного Овидия» соотносит каждого персонажа с определенным пороком.

В нашей поэме Борей направляется за солдатами «туда, где живет Тантал» (ст. 39–40). Иксион упомянут вместе со своим традиционным

19 Приводим эти строфы с переводом: (IV) «Quand Boreas, redoubté et cremus, / Sceut que Flora se debvoit marier, / Print son chemin vers l'hostel Tantalus / 40. Querans sauldars pour y remedier; / Dont Ixion vault sa roe appointier, / Pour tourmenter l'espeuse bienheuree; / Car Boreas sy l'avoit fiancee / 44. Comme il disoit, par juste mariage; / Les infernaux, fort meus de malle rage, / Pour le ravir, ont leur bataille attraite / Contre tous ceux qui ont mis leur corage / 48. Pour decorer la joieuse florette. (V.) Lors fut Pluto de batailler en soing / Et Proserpine, a la face enfumee; / Ticius vint, son ostoir sur son poing, / 52. Et Aglaros, l'envieuse dannee; / Puis Cerberus y vint a gueulle bee, / Pour engloutir Flora, la noble espeuse, / En la prison obfusque et tenebreuse / 56. Dont Boreas moult se corrobora, / Cuidant forcher la joieuse Flora; / Mais Zephirus, d'une seule croisette, / Le mit a mort et sy le perfora, / 60. Pour decorer la joieuse florette». — (IV) «Когда страшный и ужасный Борей / Узнал, что Флора должна выйти замуж, / Направился за солдатами / 40. К месту, где живет Тантал, чтобы этому противостоять. / Тут Иксион приготовил свое колесо, / Чтобы истязать счастливую супругу. / Ведь Борей говорил, что уже сватал Флору, / 44. Предлагая ей законный брак. / Чтобы ее похитить, обитатели ада, / Движимые сильной злобой, вступили в сражение, / С теми, кто всем сердцем стремился к тому, / 48. Чтобы украсить прелестный цветок. (V) Тогда Плутон приготовился к битве / И Прозерпина с черным ликом; / Пришел Титий с соколом на руке / 52. И Аглавра, осужденная за зависть. / Явился и Цербер с разверстой пастью, / Чтобы проглотить благородную супругу / И отправить ее в темный и мрачный плен, / 56. О чем весьма старался Борей, / Желавший подчинить себе прелестную Флору. / Но Зефир одной лишь рукояткой / Пронзил его и убил, / 60. Чтобы украсить прелестный цветок».

20 О некоторых из этих персонажей повествует и Боккаччо; ср., в частности, главу о Тантале, где он вслед за Фульгенцием называет его воплощением скупости [6, lib. 12, cap. 1, p. 579]. Однако у Боккаччо эти обитатели ада разнесены по разным книгам, тогда как автор «Поэтического сочинения» упоминает их вместе, следуя «Роману о Розе».

атрибутом — колесом; коршун, атрибут Тития, из инструмента пытки, как отметила М. Зуппан, превращается в охотничьего, размещаясь на плече или руке персонажа (в зависимости от текста), — поэт иронически подчеркивает сходство этого героя с придворным [16, p. 99, прим. 1]. Отождествления персонажей с пороками здесь нет; по всей видимости, поэт почерпнул сведения о них непосредственно из «Романа о Розе»; если думать, что этим поэтом был Молине, текст его был ему превосходно известен.

Это сообщество дополняется в «Поэтическом сочинении» другими героями, заимствованными из «Морализованного Овидия». В высшей степени показательно, что среди сторонников адских сил упомянута «осужденная за зависть» Аглавра (ст. 52). Не вызывает сомнения, что она попала сюда из этой аллегорической поэмы (у Боккаччо ее нет), и ее упоминание свидетельствует об интересе поэта к моральному значению, с каким соединялись герои мифов. Автор «Морализованного Овидия», излагая историю Аглавры, одной из дочерей Кекропа, как обычно, добавляет толкования, и порок зависти — через фигуру Люцифера — прямо связывается с адом:

Cil Dieus dont vient toute bonté
Fist angle, et par sa volenté
L'empli de toute bone teche,
Mes Envie, qui faulz cuers seche,
En lui nasqui <...>
Dieus <...>
fist tresbuchier l'envieus
De son paradis glorieus
En la tenebreuse obcurté
D'enfer, plain de maleürté.
La demore Envie et la maint

[21, t. 1, livre 2, p. 266–267, v. 4481–4485; 4489–4495][21].

21 Цербер, Прозерпина и Плутон, возможно, взяты из рассказа о спуске Тезея и Пирифоя в Аид, входящего в «Морализованный Овидий». Ср. [21, t. 3, livre 7, p. 55–64, v. 1681–2069]: описываются Цербер, Плутон, упоминаются Харон, Прозерпина.

Бог, источник всего благого,
Создал ангела
И своей волей
Наделил его благой сущностью.
Но в нем родилась Зависть,
Которая точит лживые сердца.
<...>
Бог <...>
низверг завистника
Из своего славного рая
В темную мглу ада,
Полную страданий.
Там живет Зависть и там остается.

Пир и бал

В строфах, посвященных балу и пиру, поэт, используя Боккаччо, не раз обращается и к «Морализованному Овидию», обыгрывая различные аллегорические и вербальные значения. Ирония, сквозящая порой в поэме, принимает здесь яркие формы, и античные образы кажутся гротескными[22].

22 Приводим эти строфы с переводом: (VI) «Pluto cachiet dedens sa barbaquenne / On fist diner de blanc pain et de vin; / Le roi Midas, a grans oreilles d'asne / 64. Convertissoit son mengier en or fin, / Le roi Bacchus, couronné de roisin, / Aux nopces fut tres haultement servis; / Alors Leda crocqua ses oeufz couvis / 68. Des quattre enfans, qui orent grand renom; / Le disner fait, chascun fist s'oroison, / Rendant graces de ce que Dieu leur preste / A l'image que fit Pigmalion, / 72. Pour decorer la joieuse florette. (VII) Piramus vint, pour danser a la feste, / Accompaigniet de la belle Tisbee, / Et auprés d'eux, Corvus, la noire beste / 76. Menoit Cornix, le blancque emmantelee; / Jason menoit l'amoureuse Medee; / Noctimene, la honteuse hullotte, / Voloit chanter et se n'y sçavoit note / 80. Mais Apollo, de sa harpe nouvelle, / Une chanson leur jua, Dieu scet quelle, / Tandis que Pan soufloit en sa musette / Et que Orpheüs accordoit sa vïelle, / 84. Pour decorer la joieuse florette». — (VI) «Плутона, находящегося в барбакане, / Накормили на обед белым хлебом и вином, / Король Мидас с большими ослиными ушами / 64. Превращал свою пищу в чистое золото, / Королю Вакху, увенчанному виноградом, / На свадьбе воздали должное; / Тут Леда раздавила свои яйца / 68. С четырьмя прославленными детьми. / После обеда каждый, подражая Пигмалиону, / Сотворил молитву, / Благодаря Бога за то, что он им послал, / 72. Чтобы украсить прелестный цветок. (VII) Танцевать на празднике пришел Пирам / В сопровождении прекрасной Фисбы, / За ними Ворон, черная птица, / 76. Вел Сороку, хитрость, окутанную плащом, / Ясон вел влюбленную Медею; / Никтимена, стыдливая совушка, /Хотела спеть, но не знала ни одной ноты. / 80. Тогда Аполлон на новой арфе / Сыграл им некую песнь, / Пан же дул в свою флейту, / А Орфей настраивал виолу, / 84. Чтобы украсить прелестный цветок».

Так, Плутона «накормили на обед белым хлебом и вином» (ст. 61–62). Под этой пищей, разумеется, понимается причастие: владыка Ада обращается в христианство и отказывается, надо думать, от своих зловещих замыслов; эта метафора указывает на полную и окончательную победу добродетелей над силами зла. В той же строфе говорится о Вакхе, которому «на свадьбе воздали должное» (ст. 65–66). Поэт отсылает, с одной стороны, к Вакху — богу вина, с другой — к отождествлению Вакха с Христом, которое приводит, в частности, «Морализованный Овидий» [21, t. 1, livre 3, p. 365–368, v. 2740–2803][23], на это последнее значение Вакха указывает образ причастника Плутона.

В той же строфе содержится и загадочное упоминание о Леде и ее яйцах (или яйце), причем в данном случае расхождение между текстом, напечатанным Дюпиром, и текстом, который приводит М. Зуппан, в высшей степени значимо. В тексте Дюпира Леда «раздавила высиженные яйца / С четырьмя прославленными детьми» (ст. 67–68). Эти стихи восходят к главе трактата Боккаччо, где тот противопоставляет Фульгенция, считавшего, что Леда снесла одно яйцо с тремя детьми (Кастором, Поллуксом и Еленой), и тех, кто полагал, что она снесла два яйца, в одном из которых были Кастор и Поллукс, в другом — Елена и Клитемнестра [6, lib. 11, cap. 7, p. 546]. «Морализованный Овидий» следует Фульгенцию: здесь говорится о трех детях Леды — Елене, Касторе и Поллуксе. Также и в тексте М. Зуппан речь идет о «Леде, раздавившей свое яйцо с тремя прославленными детьми» [16, p. 100][24]. Таким образом, в тексте Дюпира стих о Леде, скорее всего, был исправлен по более позднему гуманистическому источнику.

Для поэта были важны и значения, которыми миф о Леде и ее детях наделялся в «Морализованном Овидии». Здесь пересказ этого мифа вплетается в историю Париса и Елены, а также начала Троянской войны [21, t. 4, livre 12, p. 237, v. 256–261; p. 242, v. 419–427]. Ассоциации между

23 Эпитет «увенчанный виноградом» («couronné de roisin»), которым наделен Вакх, в «Морализованном Овидии» не встречается, но отсылает, скорее всего, непосредственно к латинскому тексту «Метаморфоз» («racemiferis frontem circumdatus uvis» — «увенчав чело себе лозами в гроздьях» [22, lib. 3, p. 64, v. 666]; [2, c. 98]. Этот эпитет нам не встретился у Боккаччо.

24 «Alors Leda croqua son œuf couvy / De trois enfans qui eurent grant renom». Издательница отмечает, что на самом деле у Леды было четверо детей, не учитывая ни традицию, восходящую к Фульгенцию, ни замечание Боккаччо [16, p. 100, прим. 1].

яйцами (или яйцом) Леды, рождением Елены и ее похищением, приведшем к началу войны, позволяют нашему поэту противопоставить Елену и Флору. В самом деле, рождение Елены и ее похищение привели к гибели Трои, тогда как врагам Зефира и Флоры не удалось похитить невесту. На свадебном пиру Леда «раздавила свои яйца», Елена не родилась, не состоялось ее похищение, а вместе с тем и все бедствия. Ироническое упоминание мифа о Леде и ее детях, помещенное в описание свадебного пира, где яйца Леды становятся блюдом, указывает, что планам похищения Флоры не суждено осуществиться. В той же строфе автор вспоминает и о Мидасе, который «превращал свою пищу в чистое золото» (ст. 64): Мидас дополняет картину гротескного пира, на котором пирующие потребляют несъедобные или негодные для них блюда, не преминув, однако, завершить его благодарственной молитвой «в подражание Пигмалиону» (ст. 69–71).

Ссылка на эту молитву вносит в картину пира дополнительный иронический штрих: Пигмалион приносил благодарность Венере не за пищу, но за то, что она наградила его возлюбленной[25]. Пирующие, которых надо отождествить со сторонниками зла, благодарят бога за событие, которому пытались противодействовать, — счастливое соединение Зефира и Флоры, — и торжествуют собственное поражение; таков, как кажется, смысл этой причудливой строфы.

Картина бала (строфа 7) сходна с картиной пира: она также указывает на полную победу добродетелей и иронизирует над бессилием их врагов. Здесь упоминаются две пары танцующих — Пирам и Фисба, Ясон и «влюбленная» Медея («amoureuse», v. 77), которые, по-видимому, символизируют силы добра. В «Морализованном Овидии» Пирам и Фисба аллегорически означают Христа и его мученицу, Ясон и Медея — Христа и девственность, эти пары знаменуют, надо полагать, торжество христиан[26]. К ним, однако, присоединяется третья пара — Ворон и Сорока,

25 Овидий в «Метаморфозах» не приводит молитву Пигмалиона, обращенную к Венере, но лишь констатирует, что герой отблагодарил богиню [22, lib. X, p. 204, v. 290–291]; автор «Морализованного Овидия» разворачивает констатацию в полноценный монолог [21, t. 4, livre 10, p. 36, v. 1057–1069]. Ссылка автора поэта на эту молитву — одно из свидетельств его обращения к «Морализованному Овидию».

26 В главе, посвященной Медее [6, lib. 4, cap. 12, p. 169–171], Боккаччо не пишет о ее любви к Ясону, сразу же переходя к женитьбе Ясона на Креусе и мести Медеи. Напротив, автор «Морализованного Овидия» значительно амплифицирует монолог Медеи, присутствующий уже у самого Овидия, которая пытается преодолеть свою любовь к Ясону. Ср. [22, lib. 7,

причем последняя названа «хитростью, окутанной плащом» («le blancque emmantelee», ст. 76)[27].

Эти герои попали на свадебный бал из истории дочерей Кекропа («Метаморфозы», кн. 3), где рассказано, как Ворон сообщает Фебу об измене его возлюбленной Корониды и за это одевается черным оперением; со своей стороны, дочь Коронея (Сорока, Cornix [лат.] в «Поэтическом сочинении»), узнает о тайне Миневры, рождении сына Эрихтония, и превращается в сороку; Минерва изгоняет ее со своей службы, заменяя совой Никтименой. В нашей поэме Ворон и Сорока сохраняют свои отрицательные коннотации, которыми обладали и у Овидия, и в еще большей степени в «Морализованном Овидии», где они представлены как сплетники и злоязычные люди, враги христиан[28]; сходным образом Сорока охарактеризована и в «Поэтическом сочинении». Но эти герои лишаются способности нанести вред Зефиру и Флоре, вслед за ними следует «стыдливая совушка» Никтимена, каковая «желала бы спеть, но не знала ни одной ноты» (ст. 78–79). Поэт обыгрывает здесь разные значения глагола «chanter» — петь и сплетничать, злословить: победа христиан лишает Никтимену этой последней способности.

В конце строфы упомянута музыка оркестра, состоящего из арфы Аполлона, флейты Пана и виелы, которую настраивает Орфей (ст. 80–83). Одно из определений, которые поэт выше дает Мидасу, вспоминая о его ослиных ушах (ст. 63), уже предвещало его появление. Характеристика Мидаса отсылает к тому эпизоду его истории, когда он как судья принимает участие в поэтическом споре Пана и Феба и из-за своей грубости выносит неверное суждение, признавая превосходство первого; Феб карает его, награждая ослиными ушами.

Аллегорические значения, какие автор «Морализованного Овидия» сообщает Пану и другим музыкантам, помогают понять смысл этих строк.

p. 127–129, v. 11–71; 82–94]; [21, t. 3, livre 7, p. 22–27, v. 317–474; 489–538]. Эпитет «влюбленная», сопровождающий имя Медеи, отсылает, вероятно, к «Морализованному Овидию».

27 См. [11, p. 655, 658], где приводится значение прил. blanc, blancq — льстивый; сущ. blanche, blange — лесть, хитрость, обман.

28 В «Морализованном Овидии» Коронея «болтлива, как сорока, шпионила за своей госпожой», «хитра и болтлива, и за то и была превращена в сороку» [21, t. 1, livre 2, p. 229, v. 2663–2666; 2711–2712]; далее она сравнивается с синагогой [21, p. 233, v. 2914–2920]. Ворон назван лживым клеветником и затем отождествляется с дьяволом [21, t. 1, livre 2, p. 225–226, v. 2522–2532; p. 227–228, v. 2607–2622]. Никтимена за свою связь с отцом названа воплощением язычников [21, t. 1, livre 2, p. 234, v. 2930–2934].

Аполлон у него подлинный святой [21, t. 4, livre 11, p. 138–139, v. 876–884; 899–901], тогда как Пан — лицемер и льстец, который ложными похвалами превозносит человека, приверженного мирским благам и почестям [21, t. 4, livre 11, p. 137, v. 832–839; p. 139, v. 934–941]. Ценитель Пана Мидас наделен «грубым», «желчным умом» («rude intelligence», v. 739; «le sens amer et rude», v. 945), «грубым слухом» («rude oiement», v. 943), он любит «пустые хвалы» (v. 944, «des vains éloges») [21, t. 4, livre 11, p. 135; 140]. Вслед за «Морализованным Овидием» поэт противопоставляет, по-видимому, грубое искусство — подлинному, неотесанный и неразборчивый ум, падкий на лесть, — ценителю утонченного мастерства, и не исключено, что эти противопоставления он соотносит с самим собой и своими возможными соперниками.

Орфей, который «настраивает виелу» (ст. 83), замыкает перечень музыкантов. В Средние века виела и арфа не были строго противопоставлены — так, толкуя историю Орфея, поэт «Морализованного Овидия» пишет об арфе и смычке [21 t. 4, livre 10, p. 72, v. 2658]. Можно предположить, что и в стихе об Орфее речь идет о роде арфы — инструменте, которым этот музыкант наделялся по традиции. А если так, этот стих «Поэтического сочинения» более всего отсылает к аллегории арфы из «Морализованного Овидия», где говорится и о ее настройке. Аллегорическое толкование арфы имеет давнюю традицию, отразившуюся в трудах многих богословов[29]. На этом фоне аллегория «Морализованного Овидия» отличается детализацией: аллегорическое значение получают колки, на которые натянуты струны, по большей части соотнесенные со стихами Символа веры, струны аллегорически сравниваются с добродетелями, а также заповедями блаженств[30]. Аллегория отождествляет арфу и Церковь, согласие струн и согласие христиан:

Oez com cil doit atremper
Sa harpe qui bien veult harper

29 Об аллегории арфы у отцов Церкви см. [3, c. 589–714]. Об аллегории арфы у Жана Молине см.: [20, p. 197–218].

30 Аллегория арфы, которая приводится в «Морализованном Овидии», сходна с аллегорией псалтыри у Храбана Мавра. Ср. [4, c. 50] со ссылкой на сочинение Храбана [23, col. 346], где струны псалтыри соотносятся с десятью заповедями, а инструмент в целом символизирует Церковь.

Et chanter acordablement.
Avoir doit en cest estrument
Sept cordes sonans d'un acort,
Sans dissence et sans desacort,
Quar tous soit li sons dessamblables
Doit il estre ensamble acordables,
Sans avoir discordance en soi.
Sa harpe est la comune foi
Que crestien doivent tenir
Et tuit cil qui vuelent venir
A la planesce de l'iglise [21, t. 4, livre 10, p. 72, v. 2578–2590].

Послушайте, как тот, кто хочет
Складно играть на арфе и петь,
Должен ее настроить.
У этого инструмента
Должно быть семь струн,
Звучащих вместе,
Так чтобы между ними не возникало диссонанса или разногласия.
Хотя все звуки различны,
Они должны быть приведены в согласие друг с другом,
Между ними не должно быть противоречия.
Арфа Орфея — общая вера,
Которой должны держаться христиане
И все, кто хотят прийти
В Церковь.

В других аллегорических комментариях «Морализованного Овидия» Орфей не раз назван великим поэтом, арфистом и певцом[31]. По-видимому, Орфей, настраивающий свой инструмент, соединяет эти значения — это музыкант и поэт, который гармонией стиха способен сообщить поэзии нравственное христианское значение. Добавим также, что стихи об Орфее из нашей поэмы — отзвук аллегории из «Морализованного Овидия» —

31 Ср. [21, t. 4, livre 11, p. 118, v. 44]: «poëte, <...> chanteour»; [21, t. 4, livre 11, p. 120, v. 137: «poëte de grant renom».

напоминают об интересе к аллегории музыкальных инструментов, который явным образом отразился в поэзии Молине, в частности, в его «Маленьком сочинении об арфе».

Помимо «Морализованного романа о Розе», Зефир и Флора фигурируют в весеннем зачине прозиметра Молине «Корона для Дам» (*Le Chappelet des Dames*), написанном по случаю рождения Филиппа Красивого, сына Марии Бургундской и Максимилиана Австрийского. Этот мифологический план сближает нашу поэму и этот прозиметр. Не исключено, что она посвящена той же паре, представленной в образах Зефира и Флоры. В самом деле, обстоятельства свадьбы этих персонажей обладают сходством с обстоятельствами бракосочетания Максимилиана и Марии, которому, как известно, противился Людовик XI, желавший одно время женить на Марии своего сына Карла; в это же время Людовик XI предпринял против Бургундии военные действия[32]. С Людовиком XI в этом случае можно отождествить Борея; поэму же надо будет признать произведением Молине.

Однако в особенности важно, что у Молине есть и другие подобные поэмы, состоящие из перечня мифологических имен, тогда как у Роберте их нет. Эти поэмы Молине содержат немало мифологических фигур, которые встречаются и в «Поэтическом сочинении», причем далеко не самых известных[33]; порой они включают и одинаковые словосочетания.

Так, в загадочной поэме «Битва двух богинь» («La bataille des deux deesses»), упоминаются Мидас (ст. 43), Каллисто (ст. 53), Cornix — Сорока (ст. 82), Европа (ст. 116); здесь же говорится и о «Пане, игравшем на своей флейте» («Pan sonna sa calemelle», v. 14), а также о Леде: «Приняв форму лебедя, он заставил Леду / Снести яйцо, из скорлупы которого вышла Елена» («Et par un cygne il fit ponre a Leda / L'oeuf dont Helaine issy hors de l'escaille», ст. 119–120;). Здесь же, наконец, содержится и словосочетание «место, где живет Тантал» («l'hostel Tantalus», ст. 124) [15, t. 2, p. 709–713][34]. Последнее повторяется в балладе «Стремясь смелостью превзойти Мирмидонов» («Des

32 О попытках Людовика XI воспрепятствовать браку Марии и Максимилиана, а также военных действиях, которые он предпринял в этой связи, см., в частности: [18, p. 371–391; p. 542, прим. 3]; [8, p. 729–741].

33 О влиянии трактата Боккаччо на произведения Молине см., в частности: [17, p. 286–302].

34 Об этой поэме см.: [24, p. 219–231]; впрочем, смысл ее остается не вполне проясненным.

Mirmidons la hardiesse emprendre»). Из не столь частотных мифологических фигур в балладе о Мирмидонах упоминаются Аглавра, Тритон и Феба [14, p. 242–243]. В «Искусстве риторики» Молине вновь вспоминает о «флейте Пана, которая обманула короля Мидаса» («Ne la chalemele de Pan qui abusa le roy Midas…» [14, p. 217]), эта фраза перекликается с «Поэтическим сочинением». Эти, а также другие схождения между «Поэтическим сочинением» и произведениями Молине заставляют признать его автором интересующей нас поэмы.

Итак, автор «Поэтического сочинения» имел представление об общем плане трактата Боккаччо и содержании некоторых его глав. Он, возможно, обращался к книге Тортелли, отсылал к «Энеиде», цитировал отдельные стихи «Метаморфоз». Однако вкус к учености гуманистического образца не затмевал в его глазах и античные образы, транслированные Жаном де Меном.

Впрочем, те же самые стихи «Метаморфоз», которые он цитировал, приводил и Боккаччо, и не исключено, что поэт узнал их из его же трактата, тем более что он не всегда правильно понимал грамматический строй поэмы Овидия. «Морализованный Овидий» оставался для него важнейшим источником знаний о содержании «Метаморфоз». При этом поэт стремился придать своему произведению лоск античной учености, наделяя богов латинизированными именами (Vulcanus вместо франц. Vulcan, Dorida) или же используя латинские существительные как имена собственные (Corvus, лат. — Ворон, Cornix, лат. — Сорока).

Не удивительно, что христианское толкование античных мифов не было ему чуждым. Из «Морализованного Овидия» в его произведение попали персонажи, которые ассоциировались с пороками, добродетелями, праведниками или Христом. Последняя строфа поэмы, объясняющая ее «моральный смысл», не представляет собой позднейшее дополнение, как предполагала М. Зуппан; она является неотъемлемой частью этого произведения. Иногда прямо цитируя «Морализованный Овидий», иногда иронически используя его образы, поэт намекает на собственное видение поэзии, в котором интерес к античности соединяется с христианским аллегоризмом и служит созданию политического панегирика, обращенного к конкретным лицам. И такое понимание поэзии, и многие античные образы, кото-

рые сюда включены, сближают «Поэтическое сочинение» с поэмами Жана Молине.

Список литературы

1 *Вергилий*. Энеида // *Вергилий*. Буколики, Георгики, Энеида / пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского. М.: Худож. лит., 1979. С. 137–402.

2 *Овидий*. Метаморфозы / пер. С. Шервинского. М.: Худож. лит., 1977. 430 с.

3 *Петров В.В.* Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков: исследования и переводы / ред. М.С. Петрова. М.: Круг, 2010. С. 499–718.

4 *Петров В.В.* Кифара и псалтерий в символической органологии Античности и раннего Средневековья // Историко-философский ежегодник № 2008. М.: Наука, 2009. С. 27–51.

5 *Юстин*. Эпитома сочинения Помпея Трога «Historiae Philippicae» / пер. А.А. Деконского, М.И. Рижского. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2005. 492 с.

6 *Boccaccio*. Genealogie deorum gentilium libri / Ed. V. Romano. T. 1–2. Bari: Gius. Laterza e Figli, 1951. 785 p.

7 *Douglas C.M.* A Critical Edition of the Works of Jehan and François Robertet (1962). Published by ProQuest LLC (2016). 562 p.

8 *Favier J.* Louis XI. Paris: Le grand livre du mois, 2001. 1019 p.

9 *Guillaume de Lorris et Jean de Meun*. Le Roman de la Rose / Éd. A. Strubel. Paris: Librairie Générale Française, 1992. 1150 p.

10 *Ghisalberti F.* Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII // Memorie del Reale istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di lettere, scienze morali e storiche, 1932. V. 24. P. 157–232.

11 *Godefroy F.* Dictionnaire de l'ancien français et de tous ses dialectes du IX[e] au XV[e] siècle. Paris: F. Vieweg, Librairie-Éditeur, 1881. T. 1. 799 p.

12 *Hyginus*. Fabulae / Ed. H.I. Rose. Lugduni Batavorum: A.W. Sijthoff. 1967. 219 p. URL: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Hyginus/hyg_fcap.html> (дата обращения: 20.02.2019).

13 *Jean Molinet*. C'est le romant de la rose moralisié cler et net translaté de rime en prose par vostre humble Molinet. Paris: Antoine Vérard, 1511. 181 л.

14 *Jean Molinet*. L'Art de rhétorique // La Muse et le Compas: poétique à l'aube de l'âge moderne / Éd. J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier. 2015. P. 217–296.

15 *Jean Molinet*. Les Faictz et dictz de Jean Molinet / Éd. N. Dupire. T. 1–2. Paris: Société des Anciens Textes Français, 1936–1937. 925 p.

16 *Jean Robertet*. Œuvres / Éd. M. Szuppan. Genève: Droz, 1970. 212 p.

17 *Joukovsky-Micha F.* La mythologie dans les poèmes de Jean Molinet // Romance Philology. 1967–1968. T. 21. P. 286–302.
18 *Kendall P. M.* Louis XI: «l'universelle araigne» / trad. de l'anglais par E. Diacon. Paris: Club français du livre. 1974 (первое изд. 1971). 584 p.
19 *Lummus D.* Boccaccio's Poetic Anthropology: Allegories of History in the Genealogie deorum gentilium libri // Speculum. 2012. T. 87. P. 724–765.
20 *Minet-Mahy V.* Le recyclage des métaphores dans la littérature allégorique: de l'histoire du sens à la création poétique. L'image de la harpe et de l'harmonie universelle // Medieval Manuscripts in Transition: Tradition and Creative Recycling / Ed. G.H.M. Claassens, W. Verbeke. Leuven: Leuven University Press, 2006. P. 197–218.
21 «Ovide moralisé». Poème du commencement du quatorzième siècle / Ed. C. De Boer. T. 1–5. Amsterdam: Johannes Müller, 1915–1938. T. 1: 373 p. T. 2: 395 p. T. 3: 303 p. T. 4: 478 p. T. 5: 429 p.
22 *Ovidius.* Metamorphoses / Ed. R. Merkel. Lipsiae: Teubneri, 1903. T. 2. 329 p.
23 *Rabani Mauri.* Commentaria in Paralipomena // Patrologia latina / J.-P. Migne. T. 109. Parisiis: J.-P. Migne, 1886. Col. 279–540.
24 *Thonon S.* Le «Purgatoire d'Amours» et la «Bataille des deux deesses»: l'envers de la tapisserie // Lettres romanes, numéro spécial. «A l'heure encore de mon escrire». Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire / Éd. C. Thiry. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain. 1997. P. 219–231.
25 *Tortellii I.* Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum et graecis tractarum prooemium. Treviso: Michael Manzolinvs Parmensis, 1479. [Ca. 200 p.]
26 *Vegilius Maro* [*P. Vergilius Maro*]. Æneis / Ed. G.B. Conte. Berolini et Novi Eboraci: De Gruyter, 2009. 429 p.

References

1 Vergilii. Eneida. [Virgil. Aeneid]. Vergilii. *Bukoliki, Georgiki, Eneida* [*Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid*], transl. by S. Osherov. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1979, pp. 137–402. (In Russ.)
2 Ovidii. *Metamorfozy* [Ovid. *The Metamorphoses*], transl. by S. Shervinskii. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1977. 430 p. (In Russ.)
3 Petrov V.V. Kinnor, kifara, psalterii v ikonografii i tekstakh [Kinnor, Cithara, Psaltery in Iconography and Texts]. *Intellektual'nye traditsii Antichnosti i Srednikh vekov: issledovaniia i perevody* [Intellectual Traditions of Antiquity and the Middle Ages (Studies and Translations)], ed. by M.S. Petrova. Moscow, Krug Publ., 2010, pp. 499–718. (In Russ.)
4 Petrov V.V. Kifara i psalterii v simvolicheskoi organologii Antichnosti i rannego Srednevekov'ia [Cithara and Psaltery in the Symbolical Organology of Antiquity and the Early Middle Ages]. *Istoriko-filosofskii ezhegodnik no 2008* [Philosophy Yearbook 2008]. Moscow, Nauka Publ., 2009, pp. 27–51. (In Russ.)

5 Iustin. *Epitoma sochineniia Pompeia Troga "Historiae Philippicae"* [Justin. *Epitome of the Philippic History of Pompeius Trogus*], transl. by A.A. Dekonskii, M.I. Rizhskii. St. Petersburg, University of St. Petersburg Publ., 2005. 492 p. (In Russ.)

6 Boccaccio. *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. V. Romano. T. 1–2. Bari, Gius. Laterza e Figli, 1951. 785 p. (In Latin)

7 Douglas C.M. *A Critical Edition of the Works of Jehan and François Robertet* (1962). Published by ProQuest LLC (2016). 562 p. (In English and in French)

8 Favier J. *Louis XI*. Paris, Le grand livre du mois, 2001. 1019 p. (In French)

9 Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel. Paris, Librairie Générale Française, 1992. 1150 p. (In French)

10 Ghisalberti F. Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII. *Memorie del Reale istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di lettere, scienze morali e storiche*, 1932, v. 24, pp. 157–232. (In Italian and in Latin)

11 Godefroy F. *Dictionnaire de l'ancien français et de tous ses dialectes du IX*[e] *au XV*[e] *siècle*. Paris, F. Vieweg, Librairie-Éditeur, 1881. T. 1. 799 p. (In French)

12 Hyginus. *Fabulae*, ed. H.I. Rose. Lugduni Batavorum, A.W. Sijthoff, 1967. 219 p. Available at: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Hyginus/hyg_fcap.html (Accessed 20 February 2019) (In Latin)

13 Jean Molinet. *C'est le romant de la rose moralisié cler et net translaté de rime en prose par vostre humble Molinet*. Paris, Antoine Vérard, 1511. 181 f. (In French)

14 Jean Molinet. L'Art de rhétorique. *La Muse et le Compas: poétique à l'aube de l'âge moderne*, éd. J.-Ch. Monferran. Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 217–296. (In French)

15 Jean Molinet. *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, éd. N. Dupire. T. 1–2. Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936–1937. 925 p. (In French)

16 Jean Robertet. *Œuvres,* éd. M. Szuppan. Genève, Droz, 1970. 212 p. (In French)

17 Joukovsky-Micha F. La mythologie dans les poèmes de Jean Molinet. *Romance Philology*, 1967–1968. T. 21, pp. 286–302. (In French)

18 Kendall P.M. *Louis XI: "l'universelle araigne"*, trad. de l'anglais par E. Diacon. Paris, Club français du livre, 1974 (first ed. 1971). 584 p. (In French)

19 Lummus D. Boccaccio's Poetic Anthropology: Allegories of History in the Genealogie deorum gentilium libri. *Speculum*. T. 87. 2012, pp. 724–765. (In English)

20 Minet-Mahy V. Le recyclage des métaphores dans la littérature allégorique: de l'histoire du sens à la création poétique. L'image de la harpe et de l'harmonie universelle. *Medieval Manuscripts in Transition: Tradition and Creative Recycling*, ed. G.H.M. Claassens, W. Verbeke. Leuven, Leuven University Press, 2006, pp. 197–218. (In French)

21 "*Ovide moralisé". Poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. C. De Boer. T. 1–5. Amsterdam, Johannes Müller, 1915–1938. T. 1: 373 p. T. 2: 395 p. T. 3: 303 p. T. 4: 478 p. T. 5: 429 p. (In French)

22 Ovidius. *Metamorphoses*, ed. R. Merkel. Lipsiae, Teubneri, 1903. T. 2. 329 p. (In Latin)
23 Rabani Mauri. Commentaria in Paralipomena. *Patrologia latina*, éd. J.-P. Migne. Parisiis, J.-P. Migne. 1886. T. 109. Col. 279–540. (In Latin)
24 Thonon S. Le “Purgatoire d’Amours” et la “Bataille des deux deesses”: l’envers de la tapisserie. *Lettres romanes, numéro spécial. “A l’heure encore de mon escrire”. Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, éd. Claude Thiry. Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain. 1997, pp. 219–231. (In French)
25 Tortellii I. *Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum et graecis tractarum prooemium*. Treviso, Michael Manzolinvs Parmensis, 1479. [Ca. 200 p.] (In Latin)
26 Vergilius Maro [P. Vergilius Maro]. *Æneis*, ed. G.B. Conte. Berolini et Novi Eboraci, De Gruyter, 2009. 429 p. (In Latin)

УДК 821.111
ББК 83.3(4Вел)5

ПРИТЧИ ИИСУСА, ДЕЯНИЯ И ПОСЛАНИЯ АПОСТОЛОВ В ИДЕЙНОЙ И ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЕ ПЬЕСЫ «МЕРА ЗА МЕРУ»

 Н.Э. Микеладзе
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 апреля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-94-117

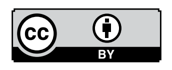
Аннотация: В пьесах жанрово близких к проблемным Шекспир следует традиции религиозно-философской экзегезы и применяет характерные для нее маркеры (вербальные, визуальные, синтетические), указывающие на архетип/источник и смысловой вектор. Изучение подобных указателей, как выявленных ранее, так и автором статьи, позволило нам рассмотреть идейную и образную структуру «Меры за меру» в тройной новозаветной оптике: с помощью условно обозначенных «линии Притч», «линии Деяний» и «линии Посланий», взаимно дополняющих и поясняющих друг друга. Главный сюжет пьесы организуют притча о талантах и о немилосердном должнике (Мф. 25, 18). Образы девушек поясняет притча о мудрых девах, подсюжет Бернардина — о заблудшей овце. Вторая библейская линия задана фигурой св. Стефана (Деян. 6–7) и представляет вариации на этот сюжет, олицетворенные в образах Анджело (фальшивого ангела), Изабеллы и хулителя Луцио. Третью модель подсказала мизансцена с Герцогом, рассылающим письма в окружении римских воинов, — Послание *К Римлянам* с его призывом не судить других, «сам делая то же». Гипотезу подтверждает множество цитат, отсылающих к нему. Все три библейские ветви пьесы скреплены темами милости и прощения.

Ключевые слова: Шекспир, «Мера за меру», проблемная пьеса, экзегеза, указатели, архитектоника, притча о талантах, о немилосердном должнике, о мудрых девах, о заблудшей овце, Деяния апостолов, св. Стефан, послание К Римлянам, мотив милости, тема прощения.

Информация об авторе: Наталья Эдуардовна Микеладзе — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 9, 125009 г. Москва, Россия.

E-mail: fornatalia@bk.ru

Для цитирования: *Микеладзе Н.Э.* Притчи Иисуса, Деяния и Послания апостолов в идейной и образной структуре пьесы «Мера за меру» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 94–117. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-94-117



PARABLES OF HEAVEN, ACTS AND EPISTLES OF THE APOSTLES IN *MEASURE FOR MEASURE*

© 2020. N.E. Mikeladze
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: April 25, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: In the plays similar to the topical one (thesis play) Shakespeare applies the methods of the tradition of religious and philosophical exegesis. It is characterized by heterogeneous markers (verbal, visual, synthetic), which indicate the archetype/source and the semantic vector. The study of such indicators, previously discovered by scholars and identified by the author, made it possible to consider the ideological and figurative structure of Shakespeare's *Measure for Measure* in the triple New Testament optics: using conventionally designated "line of Parables," "line of Acts" and "line of Epistles" that complement and explain one another. The parable structure is based on the parable of the talents (Matt. 25), which forms the main plot, and the parable of the unforgiving servant (Matt. 18) clarifying the image of Angelo. The images of the maids are explained by the parable of the wise virgins, and the Barnardine subplot — by the parable of the lost sheep. The second biblical branch is set by the figure of St. Stephen (Acts 6–7) and presents variations on this plot personified in the characters of Angelo (false angel), Isabella (maid with a beautiful face) and Lucio (true blasphemer). Finally, the Duke sending out letters surrounded and being by Roman warriors takes us to the third semantic level — the *Epistle to the Romans* with its appeal not to judge others by "doing the same." The hypothesis is confirmed by the impressive amount of references to the apostolic epistle. All the three biblical branches of the play are held together by themes of mercy and forgiveness.

Keywords: Shakespeare, *Measure for Measure*, problem play, exegesis, indicators, architectonics, the parable of the talents, unforgiving servant, wise virgins, lost sheep, *Acts of the Apostles*, St. Stephen, *Epistle to the Romans*, motive of mercy, theme of forgiveness.

Information about the author: Natalia E. Mikeladze, DSc in Philology, Professor, Department of Foreign Journalism and Literature, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya St. 9, 125009 Moscow, Russia.

E-mail: fornatalia@bk.ru

For citation: Mikeladze N.E. Parables of Heaven, Acts and Epistles of the Apostles in *Measure for Measure. Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 94–117. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-94-117

Идейную, сюжетную и образную системы пьесы Шекспира «Мера за меру», помимо фольклорного[1], скрепляет мощный каркас, состоящий из текстов Библии, преимущественно Нового Завета. Венец этого каркаса, несомненно, образует вынесенная в название пьесы идея воздаяния. В учении Иисуса Христа содержится оппозиция *lex talionis* (закона равномерного воздаяния) и *caritas* (принципа милосердия).

В Нагорной проповеди Христос объявил: «Вы слышали, что сказано: “око за око, и зуб за зуб”. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую. ...Не судите, да не судимы будете; Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Мф. 5: 38–39; 7: 1–2).

Это противоречие между старым и новым пониманием воздаяния, в котором Христос видел не нарушение, а исполнение закона, обусловлено социально-историческими и духовными причинами: меняющимися условиями развития человеческого сообщества и постепенным, трудным возрастанием человеческого сознания.

Вынесением формульного тезиса в название пьесы Шекспир подчеркнул внутренний полемизм самой формулы. В проповеди это ясно указывало бы на ее экзегетический, истолковывающий и разъясняющий характер. Шекспиру не была чужда традиция религиозно-философской экзегезы, для которой характерна расстановка смысловых указателей. В замысел дра-

1 Сюжеты о порочном судье (Corrupt Magistrate), о переодетом правителе (Disguised Ruler) и о подмененной любовнице (Substituted Bedmate). [10, p. xxxvi — lv]. Фольклорные архетипы работают, прежде всего, на уровне построения сюжета и определяют некоторые перипетии, продвигающие действие.

матурга определенно входило рассмотрение содержания «Меры за меру» в религиозно-этическом контексте, при этом в достаточно разнородной аудитории, состоявшей как из ценителей, так и из профанов. Он использовал маркеры, некоторые из которых, несмотря на давнюю традицию изучения пьесы, остались не выявленными или не соотнесенными с драматургическим целым. При этом далеко не все подобные указатели имеют характер цитат или реминисценций из текстов Священного Писания[2]. Свою задачу автор видит в нахождении, систематизации и прояснении с их помощью идейной и образной системы пьесы.

Если фольклорные модели работают в пьесе преимущественно на уровне сюжета, то ее идейный и образный уровни (в меньшей степени сюжетный) требуют комментария новозаветными текстами и прочтения в их свете. В этом смысле идейная и образная структура пьесы стоит на трех опорах (разделах Нового Завета), которые взаимно дополняют, подкрепляют и поясняют друг друга. Как в Библии многие темы представлены в вариантах, параллелях, взаимных отражениях (что требуется не только для наилучшего разъяснения, но и в целях запоминания), так и Шекспир в своей драматургической технике прибегает к параллельным местам.

Обозначим выделяемые нами ряды новозаветных параллелей как «линию Притч», «линию Деяний» и «линию Посланий»[3]. Такая трой-

2 Уже в работе Т. Картера [7, p. 402–414] кратко обозначена большая часть отсылок к Священному Писанию, встречающихся в пьесе. Последующие авторы, каталогизирующие библейские аллюзии Шекспира, немного добавили к перечню этой конкретной пьесы: «Мере за меру» посвятил раздел с короткой преамбулой лишь Н. Шахин [13, p. 245–263]. Если Картер использовал версию Женевской Библии, то Шахин иногда дает параллельные места по нескольким современным Шекспиру и более поздним ее изданиям. Оба исследователя, впрочем, приходят к выводу, что в большинстве случаев речь идет не «о точной отсылке к конкретному фрагменту Писания», а о «параллелях и аналогиях» [13, p. 246]. В данной статье мы не ставим задачу поиска цитат (хотя не считаем ее бесплодной) и потому в основном используем русский перевод Библии.

3 Изучение «Меры за меру» в контексте Евангелий имеет свою историю. У. Найт считал притчи Иисуса путем к «точному видению ценности и единства» пьесы [9, p. 83] и предлагал прочитывать ее саму как притчу. Найт видел в образе Герцога символ Бога, Отца, Господина, каким он предстает в притчах о блудном сыне (Лк. 15), о талантах (Мф. 25), о немилосердном должнике (Мф. 18), о мытаре и фарисее (Лк. 18), о двух должниках (Лк. 7) и в эпизоде с побиваемой камнями женщиной (Ин. 8) [9, p. 77, 83, 95–96]. Вместе с тем, ограничивая образ Герцога верховной функцией, не выделяя притчевые доминанты, не поверяя их другими новозаветными контекстами, Найт сужает «линию Притч» и упрощает ткань пьесы. С. Маркс дополняет перечень Найта притчей о винограднике (Мф. 21), усматривает в образе Герцога/Монаха олицетворение Христа и его описанного в Евангелиях пути, вплоть до входа

ная оптика поможет нам в бо́льшей полноте увидеть архитектонику этой сложнейшей пьесы. В своем анализе мы стремимся к достижению понимания драматургического целого, к целостности. Но не к завершенности. Ибо мысль не предполагает полной завершенности, она есть вектор, указатель пути[4]. Именно мысль, идея организует эту пьесу Шекспира, задает ее единство. Поэтому архитектоника «Меры за меру» не замкнута в предлагаемой нами схеме, но принципиально открыта для более ясного понимания.

Линия Притч

Притчевая структура пьесы отсылает к евангельским деяниям и притчам самого Иисуса Христа. Ее лейтмотивы — «бодрствуйте» (Мф. 25: 13) и «прощайте» (Мф. 18: 21–22, 35). В ее основе — притча *о талантах*[5] и *о немилосердном должнике*. Обе сопряжены в Евангелиях со Вторым пришествием Христа и, следовательно, показывают перспективу и возможности разрешения драматической ситуации.

Первая из них задает модель для главного сюжета пьесы: Хозяин имения, уезжая, поручает его заботам своих рабов. «...И одному дал он пять талантов, другому два, иному один, каждому по его силе; и тотчас отправился». По возвращении же потребовал отчета, как они распорядились полученным. Преумноживших («добрых и верных») наградил. А закопав-

в Иерусалим, крестной смерти и воскресения (в этом пункте в рассуждении Маркса Герцога замещает «воскресший» Клавдио) [11, p. 79–102]. Эта гипотеза представляется крайне уязвимой по причине излишней буквальности и образа Бога, трактуемого как обманщик и махинатор, чье «лекарство» — любовь — «оборачивается подменой в постели» [11, p. 90]. «Линия Посланий» никогда специально не выделялась в критике, хотя большая часть отсылок к Посланиям апостолов показана в каталогах [7; 13], их учитывают многие ученые и приводят научные издания пьесы [15; 16].
В старой статье [3, с. 62–70] мы показали значение для понимания ситуации и драматического конфликта пьесы истории св. Стефана в *Деяниях апостолов*. Здесь этот подход будет уточнен и существенно дополнен.

4 «В мысли заложена энергия внепространственно-вневременной бесконечности, по отношению к которой все конкретное случайно; она может лишь дать направление видения конкретного, но направление бесконечное, не могущее завершить целое» [2, с. 6].

5 Вслед за Т. Картером [7, p. 402] эту притчу упоминает кембриджское издание пьесы (“The lending of talents by nature recalls Seneca, *De beneficiis* 5; the analogous parable of the talents (Matt. 25) concerns the talents given by heaven” [16, p. 90 fn]) и Н. Шахин [13, p. 249]. Ее называют также Найт и Маркс в ряду других, связанных с образом уезжающего на время господина [9, p. 96; 12, p. 79].

шего свой талант в землю велел выбросить «во тьму внешнюю», сказав так: «лукавый раб и ленивый! ты знал, что я жну, где не сеял, и собираю, где не рассыпал; посему надлежало тебе отдать серебро моё торгующим, и я, придя, получил бы моё с прибылью» (Мф. 25: 14–30).

Шекспировский Герцог, уезжая, передает бразды правления в государстве своим заместителям — Эскалу и Анджело, каждому по его силе:

(*Эскалу*) ...Осталось
Облечь нам только этой властью ваши
Высокие достоинства и — к делу
Их применить...
Вот полномочье! Следуйте ему[6] (I, 1, 7–9, 13).

(*Анджело*) ...И сам ты
И качества твои не таковы,
Чтоб ты на одного себя их тратил:
Себе не вправе ты принадлежать...
...Высокий ум
Стремится к высшей цели! Ведь без пользы
Природа[7], бережливая богиня,
Даров своих не даст ни капли в рост,
Но с должника желает получить
И благодарность и процент.
...Итак, мой Анджело!
В отсутствие мое будь за меня!
И смерть и милость в Вене пусть живут
В твоих устах и в сердце.
...Вот полномочье! (I, 1, 29–31, 35–40, 42–45, 47)

6 Здесь и далее перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник, кроме особо оговоренных случаев. Оригинальный текст пьесы и номера строк приведены по арденскому изданию под редакцией Дж. Левера [15].

7 После Акта 1606 г. (Act to Restrain Abuses of Players), запретившего произносить со сцены имя Бога под угрозой весьма крупного штрафа, в текстах пьес существенно возрастают эвфемизмы, замещающие слова и выражения: природа, Небеса и т. п. «Мера за меру» при жизни Шекспира не издавалась, впервые была опубликована в Фолио 1623 г.

Передавая власть заместителям, Герцог употребляет особую лексику, в которой управленческие понятия дополнены, как в притче о талантах, финансовой терминологией: properties, let them work, commissions, honours, lent him, drest him, deputation of our power, belongings, to waste yourself, lends, thrifty goddess, creditor. Вернувшись, он спросит прежде всего с них — избранных и принявших эту честь. Добрый и верный Эскал удостоится награды, тогда как Анджело, оставшийся при букве закона, иными словами, закопавший дар в землю, заслужит наказание.

Есть в тексте пьесы и указатель, ведущий к притче о талантах. В начале своего знаменитого агона с Анджело Изабелла пытается убедить его с позиций плотского человека, живущего под законом:

Я умоляю вас: пускай не брат мой,
Но грех его умрет![8] (II, 2, 35–36)

И Анджело без колебаний отказывает, ссылаясь на букву закона:

Но каждый грех еще до совершенья
Уж осужден. Обязанность свою
Я обратил бы в нуль[9], когда бы стал
Карать вину и отпускать свободным
Преступника! (II, 2, 38–41)

Тем самым он, и правда, на языке притчи, обращает в ничто, зарывает в землю дух милости, возвышающий власть, умножающий ее достоинство.

Однако притчу о талантах можно понимать как модельную для пьесы и в более широком смысле: ведь Бог поручил свое имение *всем* людям, и придет час каждому давать ответ, как распорядился он данным ему. И тогда в ряду «рабов» оказываются не только фигуры власти, как Анджело, Эскал, добрый и верный Тюремщик, но и прочие персонажи пьесы — Изабелла и Клавдио, Мариана и Луцио, Бернардин и Помпей… Наконец, в этом ряду будет и сам Герцог, который является не только «наместником Бога на земле», но и его смиренным рабом, как другие. И такое более широкое

8 «Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: 20).
9 “Mine were the very cipher of a function…”.

притчевое понимание ситуации пьесы проясняет многие противоречия в поведении Герцога: его непоследовательность, его колебания, его ошибки, которые он по ходу действия исправляет.

Фигура Луцио и специфика его наказания, которое выделяет его из всех провинившихся, также становится яснее в контексте притчи о талантах. Показательно, что Дж. Левер вне связи с притчей о талантах отметил «заместительное» качество Луцио: «В реальности именно Луцио… служит здесь (в качестве посредника. — *Н.М.*) настоящим заместителем Герцога» [10, p. xcvi]. Архетип Луцио (как и Анджело на властном уровне) — тот лукавый и ленивый раб, который не ценил дары Хозяина, не преумножил их и, напротив, хулил Господина и Его дары. Хозяин, вернувшись, судит этого раба «его же устами»[10].

Луцио

По правде говоря, государь, просто я болтал так, в шутку. Если вы желаете меня за это повесить, вы имеете полное право, но я бы предпочел, чтобы вам было благоугодно меня выпороть.

Герцог

Да, выпороть сперва, потом повесить (V, 1, 502–505).

Луцио не обвиняет Герцога в жестокости (как раб в притче), но, руководимый завистью и глупостью, рисует портрет невежественного, развратного и потакающего всем порокам правителя: «Герцог-то уж не стал бы выводить на свет то, что делается в потемках» (III, 2, 170–172), «отлично ест баранину в постные дни» (III, 2, 175) и пр. Поэтому Герцог строже всех наказывает *клеветника* Луцио, который оказывается еще и *доносчиком*.

Хотя в итоге — и по самому большому счету — Герцог всех прощает, предварительно всех переженив. А предвестником такого решения и ключом к нему являются слова Клоуна в беседе с Тюремщиком:

Тюремщик

Поди-ка сюда, малый! Скажи, ты можешь отрубить человеку голову?

10 Вариант притчи о талантах в Евангелии от Луки (19: 22): «*Господин* сказал ему: “твоими устами буду судить тебя, лукавый раб!..”».

Помпей

Если он холостой, могу, сударь. Ведь если он женат, так ведь он голова своей жене[11], а я не возьмусь отрубить голову женщине (IV, 2, 1–4).

Тем более это невозможно для Герцога, в финале приставившего каждой женщине по «голове» в виде мужа.

И все же главным избранником покидающего на время свою страну Герцога становится Анджело. В обращении к нему звучит сравнение с факелом, горящим для всех, которое отсылает к словам Иисуса *ученикам*[12]:

Себе не вправе ты принадлежать.
Как факелы, нас небо зажигает
Не для того, чтоб для себя горели.
Когда таим мы доблести свои —
Их все равно что нет (I, 1, 31–35).

Образ и ситуация Анджело, героя, наделенного особыми качествами, чьи несовершенства, впрочем, известны Герцогу и требуют испытания и поучения, поясняется другой евангельской притчей о милосердном царе и злом рабе (Мф. 18: 23–35), которая предваряет в Евангелии от Матфея притчу о талантах. Царь простил долг своему рабу, тот же, напротив, стал душить своего должника, требуя вернуть долги, и посадил в темницу. Тогда царь разгневался и отдал немилосердного раба истязателям.

В этой притче Иисус преподал своим ученикам урок Божьего прощения и предостерег от жестокосердия: «Так и Отец Мой Небесный поступит с вами, если не простит каждый из вас от сердца своего брату своему согрешений его» (Мф. 18: 35). Анджело не помиловал Клавдио, имевшего тот же долг (грех) перед Небом, и Герцог призвал немилосердного должника к ответу. На нижнем, «фальстафовском» уровне сюжета «злым рабом» является Луцио, отправивший в тюрьму сводников Клоуна с Переспелой и отказавший им в поручительстве.

Еще три евангельские притчи призваны помочь в трактовке второстепенных линий и образов «Меры за меру».

11 «...всякому мужу глава — Христос, жене глава — муж, а Христу глава — Бог» (1Кор. 11: 3).
12 «Вы — свет мира...» (Мф. 5: 14–16) [13, p. 248].

Сюжетную линию Клавдио проясняет история «женщины, взятой в прелюбодеянии» (Ин. 8: 5–11). Защищая совершившего прелюбодеяние[13] брата, Изабелла призывает Анджело «в собственное сердце постучаться». Как Христос предлагал книжникам и фарисеям: «кто из вас без греха, первый брось на нее камень». Главный смысл этого евангельского деяния Христа состоял не только в уроке прощения, но и в пробуждении совести в гонителях и судьях. И люди, заглянувшие в свои души, разошлись. Законник Анджело остался неколебим.

Интерпретации образов Изабеллы и Марианы, на наш взгляд, помогает притча *о мудрых девах* со светильниками, исполняющих завет: «…бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придёт Сын Человеческий» (Мф. 25: 1–13).

Мудрость дев в притче состояла в сохранении чистоты души для встречи с Женихом[14]. Линию и образы добродетельных дев (virgins, fair maids) Изабеллы и Марианы сопровождает семантика назначенной встречи[15], а также мотивы *чистоты*, *послушания*, *молитвы*:

…искренней молитвою святою,
Которая стремится к небесам,
Пока еще не восходило солнце, —
Молитвой чистых душ, смиренных дев,
Что от земного отреклись навеки (II, 2, 152–156).

Изабелла отказывает Клавдио, руководствуясь той же логикой, что и *мудрые* девы с маслом, отказавшие *неразумным*: нельзя своей чистотой

13 Оно таково лишь *по букве*, а не *по духу* закона, поскольку Клавдио фактически женат на Джульете (“upon a true contract” I, 2, 134). См. комментарии Дж. Левера [10, p. liii–liv; 15, p. 16 fn] об особенностях двух видов помолвок, описываемых в английском гражданском праве того времени — sponsalia per verba de praesenti (случай Клавдио и Джульеты, вне зависимости от последующего венчания такая помолвка означала полноценное супружество) и sponsalia per verba de futuro.

14 Изабелла в пьесе готовится к постригу в монастыре Святой Клары. Ее принцип: «У меня хватит духа на все, что только не опозорит души моей» (III, 1, 205–206).

15 “Much upon this time have I promised here to meet” (IV, 1, 17–18); “The time is come even now” (IV, 1, 21); “Very well met, and well come” (IV, 1, 26) и др.

купить жизнь другому[16], нельзя поделиться чистотой, ее просто не станет, а значит, вход в царство с Женихом будет заказан.

Подсюжет Бернардина, вечно пьяного и «отчаянно смертного», проясняет притча *о заблудшей овце*:

> Фарисеи же и книжники роптали, говоря: Он принимает грешников и ест с ними. Но Он сказал им следующую притчу: кто из вас, имея сто овец и потеряв одну из них, ...не пойдёт за пропавшею, пока не найдет её? ...так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии (Лк. 15: 3–7).

Герцог многократно входит в пьесе в соприкосновение с Бернардином — самым огрубевшим и далеким от человеческого облика персонажем. Очевидно, в этом нет случайности. Именно по поводу Бернардина Герцог отдает самые противоречивые указания, принимает, а потом отменяет свои же решения. Видно, как Герцог *учится взаимодействовать* и с ним тоже. Ведь и он — человек, и он тоже нуждается в наставлении (“He wants advice” IV, 2, 144):

> В грехе
> Он закоснел. Не приготовлен к смерти.
> Таким его отправить в мир иной
> Преступно было б (IV, 3, 66–68).

> ...ты душой так огрубел,
> Что дальше этой жизни ты не видишь,
> И так и действуешь. Ты осужден,
> Но на земле грехи твои прощаю.
> Воспользуйся же милостью такой,
> Чтоб лучшей жизни стал и ты достоин (V, 1, 478–483).

Но, помимо указанной притчи, образ Бернардина и отношение

16 “If I would yield him my virginity, Thou mightst be freed” (III, 1, 97–98).

Герцога к нему поясняется также идеями послания *К Римлянам*. Бернардин сугубо «плотян, продан греху» (Рим. 7: 14). Но, возможно, и для него осталась надежда обрести «начаток Духа» (Рим. 8: 23) путем наставления:

> Кто ты, осуждающий чужого раба? Перед своим Господом стоит он, или падает. И будет восставлен, ибо силен Бог восставить его (Рим. 14: 4).
>
> Мы, сильные, должны сносить немощи бессильных и не себе угождать. Каждый из нас должен угождать ближнему, во благо, к назиданию (Рим. 15: 1–2).

Сюжет Бернардина оставлен драматургом открытым: неизвестно, придет ли он к покаянию, но такой шанс дан и ему.

Линия Деяний

Вторая библейская линия пьесы задана историей ученика Иисуса Христа св. Стефана (пьеса исполнялась 26 декабря 1604 г. в Уайтхолле)[17] и представляет вариации на этот известный сюжет из книги *Деяния апостолов*, олицетворенные в образах Анджело, Изабеллы и Луцио. Эта смысловая линия обусловлена особенностями восприятия шекспировской аудитории, для которой характерен *аналогизм* и *дуализм* мышления (в целом присущий средневековому человеку, каковым в значительной мере оставался шекспировский зритель).

Согласно *Деяниям апостолов* (главы 6 и 7)[18], архидиакон Стефан проповедовал христианское учение и побеждал иудейских законоучителей в спорах. Не умея противостоять его мудрости и духу, они оклеветали Стефана, будто он говорил, что «Иисус Назорей разрушит» Храм и «переменит обычаи, которые дал нам Моисей». С таким обвинением Стефан — человек с «лицом Ангела» — предстал перед судом синедриона и произнес речь. Потом его казнят — побивают камнями, — а он молит Господа простить им их грех.

В своей речи св. Стефан отстаивал два основных убеждения: «Всевышний не в рукотворенных храмах живет» (все сотворенное Им —

17 Запись в Revels Accounts: ‘By his Ma’tis plaiers. On St. Stiuens Night in the Hall A Play called Mesur for Mesur. Shaxberd.’ [8, p. 21, fn 3].

18 В шекспировское время в английских церквях за год трижды прочитывался текст Нового Завета, при этом *Евангелия* и *Деяния апостолов* читались на утренях, апостольские и епископские *послания* — на вечерях [12, p. 14–15; 6, с. 91–99].

дом Его, место покоя Его — чистое сердце) и *новое* обетование (Завет) с Богом выше прежнего, поскольку, исполняя, улучшает его. По сути, Стефан дал *эволюционную картину* взаимоотношений Бога с человеком, чье сознание, если оно не противится Духу Святому, будет постепенно, трудно, но неуклонно возрастать.

Св. Стефан в *Деяниях* — это одновременно человек «с лицом Ангела» и ложный «хулитель Бога» (в чем его обвинил синедрион). В пьесе «Мера за меру» с ним соотнесены три шекспировских персонажа:

— Анджело (по принципу антитезы, как ложный ангел);

— Изабелла (по принципу аналогии, как подлинный ангел);

— Луцио (вновь по принципу антитезы, как подлинный хулитель).

Драматург намеренно дает наместнику имя Анджело. Человеком «с лицом Ангела» в *Деяниях* был Стефан. Анджело у Шекспира — фальшивый ангел:

Пусть напишут
У черта на рогах: «вот добрый ангел», —
То будет ложный герб (II, 4, 16–17).

Как часто грешника скрывает,
Кто с виду ангелом бывает… (III, 2, 264–265).

Шекспир соединяет с Анджело и мотив разрушения храма:

…Когда у нас
Так много места, неужли нам надо
Разрушить храм, чтоб свой вертеп построить? (II, 2, 170–172)

О разрушении какого храма (raze the sanctuary) ведет речь Анджело? Чистоты, добродетели, целомудрия, т. е. именно того нерукотворного храма, в котором живет Господь. Таким образом, Анджело — не строитель, а разрушитель нового храма Господа.

Парадоксальным образом связывает с ним Шекспир и тему святости. Анджело — мнимый святой, хотя сам себя считает таковым:

О, хитрый бес!
Святого ловишь ты (catch a saint), надев святую
Приманку на крючок (II, 2, 180–181).

Или лишь *внешне* святой (“this outward-sainted deputy”, называет его Изабелла):

Святой наружно, этот судия,
...— ведь это дьявол;
Нутро в нем — омут, грязь,
Бездонный ад (III, 1, 88, 91–93; пер. О. Сороки).

Антитезу Анджело и положительную параллель Стефану *Деяний* мы обнаруживаем в девушке с прекрасным ликом Изабелле. Их встреча — это встреча закона, «принятого, но несохраненного»[19] — с Духом Святым. Столкновение Изабеллы и Анджело в пьесе имеет прежде всего это основание и несет этот важный смысл.

Мотив святости и святых (сквозной в пьесе) связан преимущественно с Изабеллой. Для Луцио она — «святое и небесное созданье» (I, 4), для Анджело — «святая приманка» (II, 2, 181). Для нее самой «насмешки над святыми» (II, 2, 128) — сомнительное остроумие.

С самого начала образ Изабеллы дополнен и другим важным мотивом, сопровождавшим Стефана *Деяний*: мудрость и способность убеждать[20].

Наконец, именно Изабелла формулирует в пьесе евангельское понимание принципа «мера за меру» — Caritas:

19 *Деяния* 7: 53. В линии Анджело — Изабелла судья представляет закон, который «приняли, но не сохранили». Он сам говорит об этом, используя оппозицию «heaven in my mouth — evil in my heart», отсылающую к лицемерам и фарисеям, искушавшим Христа:
Губами я мусолю божье имя,
А в сердце крепнет и густеет грех (II, 4, 4–6; пер. О. Сороки).
Тогда как в линии Анджело — Герцог судья до конца не отступает от буквы закона, хотя и не поднимается до его духа.

20 О Стефане сказано: «Но не могли противостоять мудрости и Духу, Которым он говорил» (*Деяния* 6: 10). Арестованный Клавдио уверен, что его сестра «разумом и речью умеет убеждать» (I, 2, 175–176).

Но люди были все осуждены,
Однако *Тот*, чья власть земной превыше,
Нашел прощенье?.. (II, 2, 73–75)

И все же Изабелла — положительная, но не идеальная параллель Стефану *Деяний*. Ей свойственны нетерпимость, горячность (в осуждении брата) и мстительность (порыв вырвать глаза у Анджело). В Изабелле — даже в ней — этот «наш старый ствол» еще очень сказывается, несмотря на мощную прививку добродетели. Невоздержанность реакций героини смягчает Герцог — в ней «нет пользы»:

Снесите горе молча. Предоставьте
Все Небесам (IV, 3, 123–124).

Изабелле еще предстоит учиться милосердию, и Герцог просит: не торопись, не наноси проклятьем вреда себе же.

Правдивого Стефана в *Деяниях* ложно обвинили в том, что «он говорил хульные слова на Моисея и на Бога» (6: 11). Луцио не мнимый, а действительный хулитель и лжец пьесы — еще одна антитеза Стефану. Это антитеза отчасти шутовская, во всяком случае в той мере, в которой сам Луцио готов надеть шутовской колпак («я болтал так, в шутку», — оправдывается он в финале). Вместо устремленности к милосердию, снисходительности, воспитания добра в подданных Луцио усматривает в действиях Герцога попустительство злу, укорененность во зле. Такая манера поведения Луцио отсылает к людям «с необрезанным сердцем и ушами», которые «противятся Духу Святому», «гонят пророков»; к образу тех, чье «сердце огрубело»: «они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют» (Мф. 13: 13). Они не приняли нового, а потому сами были судимы по старому закону: око за око.

Таким образом, в линии, заданной фигурой св. Стефана, указанные персонажи могут рассматриваться как вариации на темы воздаяния и эволюции человеческого сознания.

Линия Посланий

Третья новозаветная линия, поясняющая идею и образную систему пьесы, отсылает к апостольским Посланиям и в первую очередь к Посланию св. апостола Павла *К Римлянам*.

Шекспир подсказывает своим зрителям эту смысловую грань с помощью двух указателей — предметного (рассылаемые Герцогом письма) и фонетического (а возможно, и визуального): воинов, неожиданно наделенных римскими именами — Варрий, Флавий, Красс, Валентин… В публичном (или же в придворном) театре в сугубо современном контексте (турки, венгры, русский император, бордели в предместьях и в городе[21]) *вдруг* звучат римские имена. Казалось бы, при чем здесь римляне? А ведь неспроста Герцог собирает римлян… Здесь театральная аудитория с еще не утраченным чутким слухом должна была насторожиться и задуматься, а потом понять — К Римлянам!

Послание *К Римлянам* — один из основных источников пьесы. Это доказывают прямые и косвенные, буквальные и измененные цитаты из текста, который многие англичане века Шекспира знали наизусть: три раза в год апостольские послания произносились в храмах на вечерних службах. Но так ли хорошо *понимали*, как *знали*?

Послание *К Римлянам* было обращено к миру, погрязшему в пороках: к людям, которые предались «в похотях сердец» всякой нечистоте, непотребствам, злобе, зависти, злоречию, клевете, немилости, «служили твари вместо Творца» (Рим. 1: 25). Атмосфера шекспировской Вены аналогична порочному Риму послания.

Апостол призывает читающих и слушающих его не судить других, «сам делая то же» (2: 3); объясняет великую разницу между жизнью по плоти (которая есть смерть) и жизнью по духу (которая есть истинная жизнь); убеждает, что через искупление Иисуса Христа по благодати Божьей люди получили оправдание, «умерли для закона», чтобы отныне «служить Богу в обновлении духа, а не по ветхой букве» (7: 4, 6); а потому

21 Известно, что несколькими борделями (Bell, Barge, Cock), находившимися неподалеку от театра «Роза» и от шекспировского «Глобуса», владел в то время театральный продюсер Филип Хенсло, а позднее его зять актер Эдвард Аллейн. [8, p. 23, 23 fn 2]. Главным же владельцем (the major brothel-owner) публичных домов Бэнксайда Б. Гиббонс называет епископа Уинчестерского, что не точно, поскольку он получал налоги от деятельности всех злачных заведений Саутуорка, находившихся на территории его диоцеза.

живите по любви, ибо «любовь есть исполнение закона» (13: 10) и только милосердием можно снискать Божью милость.

Первый выход Клавдио вводит тему милующего могущества:

Власть… Этот полубог… Как тяжело
Платиться за вину нас заставляет.
В Писанье сказано: кого захочет —
Того помилует, кого захочет —
Того ожесточит. Таков закон! (I, 2, 112–115)

«Ибо Писание говорит фараону: для того самого Я и поставил тебя, чтобы показать над тобою силу Мою и чтобы проповедано было имя Мое по всей земле. Итак, кого хочет, милует; а кого хочет, ожесточает» (Рим. 9: 17–18).

Следующая мысль Эскала не случайно была выделена курсивом в тексте Фолио 1623 г. [14, p. 83]:

Добро сгубить нас может, грех — спасти.
(Some rise by sin, and some by virtue fall II, 1, 38)

Bring him his Confeſſor, let him be prepar'd,
For that's the vtmoſt of his pilgrimage.
Eſc. Well: heauen forgiue him; and forgiue vs all
Some riſe by ſinne, and ſome by vertue fall:
Some run from brakes of Ice, and anſwere none,
And ſome condemned for a fault alone.
Enter Elbow, Froth, Clowne, Officers.

Научные издания пьесы никак не комментируют эту «сентенцию» [15, p. 29 fn; 16, p. 110]. Между тем она прямо отсылает к рассуждению апостола Павла о грехе и добре (Рим. 5–9), показывающему, что ветхое понимание добра (неукоснительное исполнение *буквы* закона) может нас погубить, а новое понимание греха (*дух* милости, любовь к ближнему) может

нас спасти. И всё — в том числе и земная власть — в руке «Бога милующего» (Рим. 9: 16).

Это трудное рассуждение рассматривается в пьесе Шекспира с разных сторон. Людям непросто принять учение о благодати, поскольку даже самые лучшие живут еще под законом, и он понятнее всем.

Даже мудрый Эскал усомнился: «некоторые избегнут ледяных объятий и не ответят, а другие будут осуждены за единственную ошибку» (II, 1, 39–40). Так говорил апостол: «ибо суд за одно *преступление* — к осуждению; а дар благодати — к оправданию от многих преступлений» (Рим. 5: 16). Эскал взроптал, но тут же попросил прощения у Бога: «Heaven, ...forgive us all». Но вот уже следом, на нижнем, профанном, уровне простак констебль Локоть приводит в суд то ли отъявленных добродеев, то ли знатных лиходеев (benefactors and malefactors). Народ, еще всецело плотский[22], тем более всё перепутал, ему нужны разъяснения...

Так Шекспир подготовил свою аудиторию к выходу Изабеллы и первому столкновению *закона* («Ваш брат законом осужден; ...ваш брат не мною, а законом осужден», — твердит Анджело) и *милосердия*:

Изабелла

...Но люди были все осуждены,
Однако Тот, чья власть земной превыше,
Нашел прощенье? Что же будет с вами,
Когда придет верховный судия
Судить вас? О, подумайте об этом —
И милости дыхание повеет
Из ваших уст, и станете тогда
Вы новым человеком (II, 2, 73–79).

Эти слова восходят *К Римлянам*:

Но ныне, независимо от закона, явилась правда Божия, ...ибо нет различия, потому что все согрешили и лишены славы Божией, получая оправдание даром, по благодати Его... (Рим. 3: 21, 23–24).

22 Pompey: «I thank your worship for your good counsel; [aside] but I shall follow it as the flesh and fortune shall better determine» (II, 1, 249–251)

> ...ныне, умерши для закона, которым были связаны, мы освободились от него, чтобы нам служить Богу в обновлении духа, а не по ветхой букве (Рим. 7: 6)[23].

И последующие аргументы Изабеллы в беседе с наместником

> Мы *не умеем* ближних и себя
> Одною мерить мерой. Сходят с рук
> Властителю и над святыней шутки;
> В нем остроумием зовется то,
> Что у других — кощунство.[24]
> (II, 2, 127–129; пер. О. Сороки, курсив мой. — *Н.М.*)

и

> Вы в собственное сердце постучитесь,
> Его спросите: знало ли оно
> Такой же грех, как брата; если только
> Сознается оно вам в грешных мыслях —
> О, пусть тогда язык ваш не посмеет
> Произнести над братом приговор (II, 2, 137–142), —

тоже отсылают к тексту этого апостольского послания:

> ...неизвинителен ты, всякий человек, судящий другого, ибо тем же судом, каким судишь другого, осуждаешь себя, потому что, судя другого, делаешь то же. А мы знаем, что поистине есть суд Божий на делающих такие дела. Неужели думаешь ты, человек, что избежишь суда Божия, осуждая делающих такие дела и (сам) делая то же? (Рим. 2: 1–3)

23 Ни Картер, ни Шахин не замечают эту дополнительную параллель к ключевому монологу Изабеллы, в целом объясняя ее слова «общим местом» [13, p. 247, 253]. Между тем образ "man new made" (II, 2, 79) находит основание в стихе: "But now we are delivered from the Law, being dead unto it wherein we were holden, that we should serve in newness of Spirit, and not in the oldness of the letter" [17, Rom. 7: 6].

24 "We cannot weigh our brother with ourself" (II, 2, 127)
Перевод этого места Т. Щепкиной-Куперник («*Нельзя* своею мерой мерить ближних») противоречит оригиналу и смыслу пьесы.

А ты что осуждаешь брата твоего? Или и ты, что унижаешь брата твоего? Все мы предстанем на суд Христов (Рим. 14: 10).

Изабелла просит земную власть учиться милосердию у Неба и в логической завершенности предоставить Господу право распоряжаться жизнью человека: «Итак, каждый из нас за себя даст отчет Богу» (Рим. 14: 12).

В партии Изабеллы больше всего цитат из послания *К Римлянам*. Также немало их в партии Герцога. Но его лейтмотив не *закон — благодать* (как у Изабеллы), а *закон принятый — закон нарушаемый*:

Кому свой меч вручает бог,
Быть должен так же свят, как строг:
Собою всем пример являть,
В чем чистота и благодать,
И мерить мерою одною
Свою вину с чужой виною[25].
Позор злодею, что казнит
За грех, что в нем самом сокрыт!
Втройне стыдиться должен тот,
Кто ближнего пороки рвет,
Как сорную траву на поле,
А свой порок растит на воле!
(III, 2, 253–263)

Вот, ты ...успокаиваешь себя законом, и хвалишься Богом, и знаешь волю Его, ...и уверен о себе, что ты путеводитель слепых, свет для находящихся во тьме, наставник невежд, ...имеющий в законе образец ведения и истины: как же ты, уча другого, не учишь себя самого? Проповедуя не красть, крадешь? говоря: «не прелюбодействуй», прелюбодействуешь? гнушаясь идолов, святотатствуешь? Хвалишься законом, а преступлением закона бесчестишь Бога? (Рим. 2: 17–23)

25 Картер [7, p. 412] и Шахин [13, p. 260], на наш взгляд, ошибочно видят в этом высказывании Герцога отсылку к Рим. 13: 4: «ибо начальник есть Божий слуга, тебе на добро. Если же делаешь зло, бойся, ибо он не напрасно носит меч: он Божий слуга, отмститель в наказание делающему злое». Шекспировский герой, напротив, говорит о том, как *должен* вести себя облеченный мечом правитель, чтобы по праву называться Божьим слугой.

Это не исполнение закона, а нарушение его. Герцог несколько раз в пьесе проговаривает эту мысль: не суди другого за то, в чем сам виновен (Рим. 2: 1).

Невероятно, чтобы он так строго
Карал порок, в котором сам виновен.
Будь грешен он — грех брата твоего
Он мерил бы своею мерой
И к смерти бы его не присудил (V, 1, 111–115).

Живущий же по букве закона, не захотевший подняться до милости, судим будет так же:

И самый милосерднейший закон
Взывает громко к нам его ж словами:
«За Клавдио — наместник, смерть за смерть!»
Всегда ведь отвечает гневу — гнев,
Любви — любовь; так по его примеру
И воздадим мы мерою за меру... (V, 1, 405–409)

Но мы знаем, что закон, если что говорит, говорит к состоящим под законом, так что заграждаются всякие уста, и весь мир становится виновен пред Богом, потому что делами закона не оправдается пред Ним никакая плоть (Рим. 3: 19–20).

Наконец, в линии Герцога явственно звучит тема скорого наступления новой эры — эры милосердия и любви: близится рассвет, звезда будит пастухов, свет наступает, тьма отступает, «я чувствую потребность всем прощать».

«Итак, любовь есть исполнение закона. ...Ночь прошла, а день приблизился: итак, отвергнем дела тьмы и облечемся в оружия света» (Рим. 13: 10, 12).

Заключение

Герман Ульричи в XIX в. увидел в пьесе «Мера за меру» выражение «главной христианской истины — все мы грешники, чада гнева и нуждаемся в прощении» [18, p. 311].

Все три новозаветные линии пьесы «Мера за меру» скреплены темами прощения. В нем нуждаются все — великие и малые, но научаются ему немногие, и нет ничего труднее, чем научиться прощать. Этим путем проходят Мариана, Изабелла и Герцог, каждый по-своему.

Линии «Притч Иисуса» и «Посланий апостолов» связаны прежде всего с образом Герцога: в качестве идеализированного правителя — воплощенного «Бога на земле» — он своими словами и действиями разъясняет, комментирует и воплощает в реальной жизни сюжеты названных притч и постулаты посланий. Но, кроме этого, Герцог являет собой верного и благоразумного *«раба»* из евангельской притчи о талантах, оставленного небесным Хозяином умножать достояние Его. В этом качестве он — такой же раб Божий, как другие, — движется к правде методом проб и ошибок, признается в них, исправляет свои ошибки и, в конце концов, приходит в предначертанную и единственно соприродную небесному Господину гавань — к Любви и прощению.

Ибо, несмотря на все трудности толкования и понимания священных текстов, невзирая ни на какие религиозные разногласия, эта молитва, известная каждому шекспировскому зрителю, остается главной христианской молитвой: *«...И прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим...»*. И именно она — фундамент и вершина пьесы «Мера за меру».

Список литературы

1 Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2008. 1296 с.

2 *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. 543 с.

3 *Микеладзе Н.Э.* «Мера за меру» в контексте праздника св. Стефана // Шекспировские чтения 2010. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 62–70.

4 *Шекспир У.* Мера за меру / пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 159–279.

5 *Шекспир У.* Мера за меру. Король Лир. Буря / пер. О. Сороки. М.: Известия, 1990. С. 7–87.

6 *Шенбаум С.* Шекспир: краткая документальная биография. М.: Прогресс, 1985. 432 с.

7 *Carter T.* Shakespeare and Holy Scripture. London: Hodder and Stoughton, 1905. P. 402–414.

8 *Gibbons B.C.* Introduction // Measure for Measure / Ed. B. Gibbons. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 2006. P. 1–83.

9 *Knight G.W.* Measure for Measure and the Gospels // *Knight W.* The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespeare's Tragedy. Cleveland and New York: Meridian Books, 1964. P. 73–96. (1st ed. 1930).
10 *Lever J.W.* Introduction // Measure for Measure / Ed. J.W. Lever. London, 2004. P. xi–xcviii. (The Arden Shakespeare, 2nd ser.)
11 *Marx S.* True Lies and False Truths: Measure for Measure and the Gospel // *Marx S.* Shakespeare and The Bible. Oxford University Press, 2000. P. 79–102. (Oxford Shakespeare Topics)
12 *Noble R.S.* Shakespeare's Biblical Knowledge and use of the Book of common prayer, as exemplified in the plays of the First folio. London: Society for promoting Christian knowledge; New York: Macmillan, 1935. xi + 303 p.
13 *Shaheen N.* Biblical References in Shakespeare's Plays. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses, 1999. P. 245–263.
14 *Shakespeare W.* The First Folio of Shakespeare. The Norton facsimile / Prepared by C. Hinman. W.W. Norton & Company. New York, London, 1996. P. 79–102.
15 *Shakespeare W.* Measure for Measure / Ed. J.W. Lever. London: Thomson Learning, 1965, 2004. xcviii + 203 p. (The Arden Shakespeare, 2nd ser.)
16 *Shakespeare W.* Measure for Measure / Ed. B. Gibbons. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991, 2006. xiii + 221 p.
17 The Epistle of the Apostle Paul to the Romans // Geneva Bible 1599. Available at: http://www.genevabible.org/files/Geneva_Bible/New_Testament/Romans.pdf (Accessed 28 May 2019)
18 *Ulrici H., Morrison A.J.W.* Shakespeare's Dramatic Art: And His Relation to Calderon and Goethe. London: Chapman, Brothers, 1846. xvi + 554 p.

References

1 *Bibliia. Knigi Sviashchennogo Pisaniia Vetkhogo i Novogo Zaveta* [The Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. Moscow, Russian Biblical society Publ., 2008. 1296 p. (In Russ.)
2 Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Studies in Literary Criticism]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. 543 p. (In Russ.)
3 Mikeladze N.E. "Mera za meru" v kontekste prazdnika sv. Stefana ["Measure for Measure" in the context of St. Stephen festivities]. *Shekspirovskie chteniia 2010* [Shakespeare's Readings 2010]. Moscow, Moscow Univ. of Humanities Publ., 2010, pp. 62–70. (In Russ.)
4 Shekspir U. Mera za meru [Measure for Measure], transl. by T.L. Shchepkina-Kupernik. Shekspir U. *Polnoe sobranie sochinenii: v 8 t.* [Complete works: in 8 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, vol. 6, pp. 159–279. (In Russ.)
5 Shekspir U. *Mera za meru. Korol' Lir. Buria* [Measure for Measure. King Lear. The Tempest], transl. by O. Soroka. Moscow, Izvestiia Publ., 1990, pp. 7–87. (In Russ.)

6 Shenbaum S. *Shekspir: kratkaia dokumental'naia biografiia* [William Shakespeare. A Compact Documentary Life]. Moscow, Progress Publ., 1985. 432 p. (In Russ.)

7 Carter T. *Shakespeare and Holy Scripture*. London, Hodder and Stoughton, 1905, pp. 402–414. (In English)

8 Gibbons B.C. *Introduction. Measure for Measure*, ed. B. Gibbons. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 2006, pp. 1–83. (In English)

9 Knight G.W. Measure for Measure and the Gospels. Knight W. *The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespeare's Tragedy*. Cleveland and New York, Meridian Books, 1964, pp. 73–96. (1st ed. 1930). (In English)

10 Lever J.W. *Introduction. Measure for Measure*, ed. J.W. Lever. London, 2004, pp. xi–xcviii. (The Arden Shakespeare, 2nd ser.). (In English)

11 Marx S. True Lies and False Truths: Measure for Measure and the Gospel. Marx S. *Shakespeare and The Bible*. Oxford University Press, 2000, pp. 79–102. (Oxford Shakespeare Topics) (In English)

12 Noble R.S. *Shakespeare's Biblical Knowledge and use of the Book of common prayer, as exemplified in the plays of the First folio*. London, Society for promoting Christian knowledge; New York, Macmillan, 1935. xi + 303 p. (In English)

13 Shaheen N. *Biblical References in Shakespeare's Plays*. Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Presses, 1999, pp. 245–263. (In English)

14 Shakespeare W. *The First Folio of Shakespeare*. The Norton facsimile, prepared by C. Hinman. W.W. Norton & Company. New York, London, 1996, pp. 79–102. (In English)

15 Shakespeare W. *Measure for Measure*, ed. J.W. Lever. London, Thomson Learning, 1965, 2004. xcviii + 203 p. (The Arden Shakespeare, 2nd ser.) (In English)

16 Shakespeare W. *Measure for Measure*, ed. B. Gibbons. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991, 2006. xiii + 221 p. (In English)

17 *The Epistle of the Apostle Paul to the Romans. Geneva Bible 1599*. Available at: http://www.genevabible.org/files/Geneva_Bible/New_Testament/Romans.pdf (Accessed 28 May 2019). (In English)

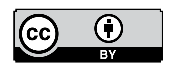
18 Ulrici H., Morrison A.J.W. *Shakespeare's Dramatic Art: And His Relation to Calderon and Goethe*. London, Chapman, Brothers, 1846. xvi + 554 p. (In English)

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фр)

ОППОЗИЦИЯ «ЕСТЕСТВЕННОЕ — ИСКУССТВЕННОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЖОРЖ САНД: КУКЛА, МАРИОНЕТКА, АВТОМАТ

Донецкий национальный университет,
Донецк, ДНР
Дата поступления статьи: 19 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-118-135

Аннотация: В статье рассмотрен образ куклы и особенности интерпретации связанной с ней оппозиции «живое — неживое» в творчестве Жорж Санд. В мемуарно-автобиографических текстах писательница рассуждает о воспитательном и гендерно моделирующем потенциале куклы. Она противопоставляет традиционную куклу механической, смещая смысловые акценты оппозиции в сторону противопоставления естественного искусственному. Критерием становится запрограммированность автомата, исключающая момент игровой импровизации. Кукла «оживает» лишь в тот момент, когда творческая энергия человека заполняет духовную пустоту ее оболочки, придавая ей индивидуальные черты. Воплощением такого единства становится перчаточная марионетка — burattini, разновидность театральной куклы, которая фигурирует в романе Жорж Санд «Снеговик» (1859) и в статье «Театр марионеток в Ноане» (1876). В романе персонаж итальянского кукольного театра по имени Стентерелло, флорентийский аналог Пульчинеллы, дает широкие возможности для самоидентификации главному герою, стремящемуся разгадать тайну своего происхождения. В статье оппозиция «естественное — искусственное» приобретает эстетическое звучание и интерпретируется в русле соотношения правды и вымысла в искусстве. Грубые перчаточные марионетки в руках кукольника оживают, обретая индивидуальные черты; автоматы, искусно имитирующие живые существа, безжизненны в силу своей механистической автономности. Симбиоз человека и куклы становится у Жорж Санд метафорой творчества, выражением идеи неразрывной связи автора и его творения.
Ключевые слова: Жорж Санд, кукла, марионетка, автомат, художественный образ.
Информация об авторе: Анна Валентиновна Попова — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы, Донецкий национальный университет, ул. Университетская, д. 24, 283001 г. Донецк, ДНР.
ORCID: 0000-0001-8189-7267
E-mail: avp70@inbox.ru
Для цитирования: *Попова А.В.* Оппозиция «естественное — искусственное» в художественном мире Жорж Санд: кукла, марионетка, автомат // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 118–135. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-118-135



OPPOSITION OF THE NATURAL AND THE ARTIFICIAL IN THE FICTIONAL WORLD OF GEORGES SAND: DOLL, PUPPET, AUTOMATON

© 2020. A.V. Popova
Donetsk National University, Donetsk, RPD
Received: February 19, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article deals with the image of the doll and peculiarities of the opposition 'living — lifeless' concerned with this image in the works of George Sand. In her autobiographical texts and memoirs, the author reflects on the educational and gender potential of the doll. At the same time, she counterpoises a traditional doll with a mechanical one, emphasizing the contrast of the natural and the artificial in the given opposition. In this case, the criterion is the state of being programmed, the predictability of the automaton that excludes the chance of game improvisation. The doll "comes to life" only when the human's creative energy fills the spiritual void of its shell, imparting some individual features to it. An obvious example of such unity is a puppet. The doll as a theatrical attribute appears in the novel of George Sand *L'Homme de Neige* (1859) and also in her article "Le Théâtre des marionnettes de Nohant" (1876). In the novel, one of the Italian puppet theatre characters named Stenterello, the Florentine analogue of Pulcinella, creates significant opportunities for self-identification for the main character who is striving to unravel the mystery of his origin. In the article, the opposition "natural — artificial" acquires aesthetic sense, and it is interpreted in the course of the correlation of truth and fiction in art. Rough and primitive glove puppets — *burattini* — come to life in the puppeteer's hands, acquiring individual features, while automatons, though skilfully imitating living humans, are lifeless because of their mechanical autonomy. The symbiosis of a person and a doll in the works of George Sand becomes a metaphor for creative work that brings into existence artistic images which represent an inseparable unity of creator and her creation.
Keywords: George Sand, doll, puppet, automaton, artistic image.
Information about the author: Anna V. Popova, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of Foreign Literature Department, Donetsk National University, Universitetskaya St. 24, 283001 Donetsk, RPD. ORCID: 0000-0001-8189-7267
E-mail: avp70@inbox.ru
For citation: Popova A.V. Opposition of the Natural and the Artificial in the Fictional World of Georges Sand: Doll, Puppet, Automaton. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 118–135. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-118-135

Кукла — один из древнейших феноменов культуры. На протяжении всей истории человечества она отражает нравственные, эстетические, психологические особенности этносов, наций и социальных групп в разные исторические эпохи. В западноевропейской литературе интерес к теме куклы и кукольности усиливается в начале XIX в. как реакция формирующегося романтического сознания на «повальное увлечение автоматами» [3, с. 379], охватившее Европу в эпоху Просвещения[1]. Романтики видят в кукле, прежде всего, «жизнь, лишенную жизни», воплощение стандартизации, обезличивания человека в условиях «механической цивилизации Нового времени» [1, с. 444], метафору вещественности человеческих отношений в обывательском мире. Вместе с тем к середине века, по мере развития кукольной промышленности, кукла, наряду с широкой литературной репрезентацией, получает распространение и в быту, становится непременным атрибутом детских игр. В это же время небывалый расцвет переживают театры кукол, особенно во Франции, где еще в 1808 г. Лоран Мурге, бывший лионский ткач, создает кукольный персонаж по имени Гиньоль, давший название целому жанру театрального искусства. Тогда же появляются первые исследования, посвященные истории театральной куклы, в частности, два обширных эссе «Марионетки» (*Les Marionnettes*) Ш. Нодье, опубликованные в «Ревю де Пари» (1842, 1843) [13], и монография Ш. Маньена «История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней»

1 Немецкие романтики одними из первых вводят в литературу тему ожившей куклы, куклы-автомата и формируют смысловой комплекс, связанный с мотивом противопоставления механистического мира обывателей миру творческой фантазии: Г. фон Клейст «О театре марионеток» (1810), Э.Т.А. Гофман «Автомат» (1814), «Щелкунчик и мышиный король» (1816), «Песочный человек» (1817), «Необыкновенные страдания директора театра» (1818).

(*Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*), 1852 [7]. По свидетельству Ж. Любена, книга Маньена с авторской надписью имелась в библиотеке Жорж Санд, которая была ценителем и признанным знатоком этого вида искусства [10, vol. 2, p. 1561]. Спустя столетие, в 1954 г., в предисловии к переизданию пьес Мориса Санда «Кукольный театр» (*Le théâtre des marionnettes*), 1890 г., составители напишут: «*George Sand avait des marionnettes une idée remarquablement juste, et nous avons rarement rencontré un écrivain de sa classe ayant parlé des poupées avec autant de compétence*» (цит. по: [10, vol. 2, p. 1563]). [У Жорж Санд было поразительно точное представление о марионетках, редко встретишь писателя ее уровня, который бы с такой степенью компетентности рассуждал о куклах.]

В творчестве Жорж Санд кукла предстает в двух ипостасях — как детская игрушка (*la poupée*) и как театральный атрибут (*la marionnette*). О воспитательном потенциале куклы и ее роли в формировании гендерной социализации писательница рассуждает в своих мемуарно-автобиографических текстах, опираясь на собственные детские воспоминания и последующий материнский опыт. Вслед за Ш. Нодье, полагавшим, что «*La poupée* <...> *est évidemment contemporaine du premier berceau où a vagi une petite fille*» [Кукла <...> очевидно появилась тогда же, когда в люльке заплакала самая первая девочка] и видевшим в ней прообраз будущего младенца, грядущее появление которого девочка угадывает, повинуясь природному инстинкту («*elle devine l'enfant, et elle invente la poupée*» [8, p. 387] [она догадывается о ребенке и придумывает куклу]), Жорж Санд рассматривает кукол как часть женского мира. Она тоже считает игру в куклы важным фактором эмоционального развития девочки, подготовкой к будущему материнству. В «Истории моей жизни» (1854–1855) есть эпизоды, посвященные описанию ритуала расставания с любимой куклой, укладыванию ее спать и прочим играм в кукольную жизнь, свойственным раннему детскому возрасту. Кукла также помогает юной Авроре пережить и осмыслить те или иные травмирующие ситуации. Так, расставшись с матерью и тяжело переживая это событие, она проецирует на куклу, подаренную бабушкой, всю бурю противоречивых чувств, которые борются в ее душе. Девочка то качает ее, словно мать своего новорожденного ребенка, то бросает на пол, то снова прижимает к сердцу и заливает слезами в пароксизме материнской любви:

<…> je pris la petite créature dans mes bras, son joli rire provoqua le mien, et je l'embrassai comme une mère embrasse son nouveau-né. Mais, tout en la regardant et en la berçant sur mon cœur, mes souvenirs de la veille se ranimèrent. Je pensai à ma mère, à ma sœur, à la dureté de ma grand'mère, et je jetai la poupée loin de moi. Mais comme elle riait toujours, la pauvre négresse, je la repris, je la caressai encore, et je l'arrosai de mes larmes, m'abandonnant à l'illusion d'un amour maternel qu'excitait plus vivement en moi le sentiment contristé de l'amour filial[2] [10, v. 1, p. 653–654][3].

По мере взросления героини характер ее игр меняется. Писательница отмечает, что в старшем возрасте она сама и ее сверстницы отдавали предпочтение играм во взрослую жизнь. Имитируя реальность эпохи наполеоновских войн, они увлеченно разыгрывали сцены сражений, бегства через лесную чащу и т. п., давая волю своему живому воображению и усеивая комнату безжалостно растерзанными фигурками кукол:

Je me rappelle d'une manière plus nette, l'ardeur que je prenais aux jeux qui simulaient une action véritable <…>. Nous simulions des batailles, des fuites à travers ces bois qui jouaient un si grand rôle dans mon imagination. <…> On mettait en lambeaux les poupées, les bonshommes et les ménages <…>. Nous ne

2 <…> я взяла это крохотное создание на руки, ее милое смеющееся личико заставило меня тоже улыбнуться, и я крепко обняла куклу, как мать обнимает свое новорожденное дитя. Но, глядя на нее и качая, прижав к сердцу, я вдруг вспомнила о том, что произошло накануне. При мысли о матери, о сестре и о суровости бабушки я отшвырнула куклу подальше от себя. Однако, видя, что она по-прежнему смеется, я подняла ее, снова приласкала и оросила слезами, предаваясь воображаемой материнской любви, которая заставляла меня еще сильнее переживать чувство уязвленной любви дочерней.

3 Современные исследования по возрастной психологии свидетельствуют о правомерности выводов о роли кукол в психическом развитии ребенка, в становлении человеческой личности, сделанных Жорж Санд на основе личного опыта. Так, В. Мухина в вузовском учебнике «Возрастная психология. Феноменология развития» (2006) обращает внимание на то, «сколь велика готовность ребенка переносить свой эмоциональный опыт на другого человека или неодушевленный предмет. Поэтому ребенок легко идентифицируется с куклой или с другой любимой игрушкой: кукле он приписывает то или иное состояние, которое известно самому малышу (экстрариоризационная идентификация), затем ребенок интериоризируется с этим состоянием куклы и действует в игре от имени куклы и от своего имени. Не только сюжет, но и переживания идентификационных состояний захватывают ребенка и придают игре особую значимость. <…> Идентификация обеспечивает усвоение конвенциональных ролей, норм, правил поведения в обществе» [4, с. 84–85].

nous rendions pas compte de notre férocité, tant les poupées et les bonshommes souffraient patiemment le carnage[4] [10, v. 1, p. 542–543].

Склонность детей к такого рода членовредительству Жорж Санд объясняет неоднозначной природой куклы как таковой, ее обманчивым жизнеподобием. Она обращает внимание на двойственность детского восприятия куклы, называя его «довольно странным» (*assez bizarre*): с одной стороны, девочка прекрасно понимает, что у нее в руках неживой предмет, а с другой — испытывает к этому подобию человека материнские чувства: «*la raison naissante d'une part, et le besoin d'illusion de l'autre, se combattent dans leur cœur, avide d'amour maternel*» [10, v. 1, p. 556] [в сердце, жаждущем проявить материнскую любовь, зарождающаяся рассудочность, с одной стороны, борется с потребностью в иллюзии, с другой]. В качестве иллюстрации состояния детского сознания, балансирующего на грани реальности и вымысла, Жорж Санд упоминает сказку Гофмана «Щелкунчик», отмечая сходство сумбурной игры воображения, свойственной детям, с блистательными фантазиями немецкого сказочника[5].

Учитывая опыт немецких романтиков, писательница переосмысливает предложенную ими оппозицию «живое — неживое», смещая акценты в сторону противопоставления естественного, настоящего (*naturel*) искусственному (*faux*). Так, по ее мнению, ломая куклу, ребенок протестует против кроющегося в ней обмана. Обнаруживая у похожей на живое существо игрушки пустую голову и туловище, набитое паклей, он испытывает разочарование и презрение к этим фальшивкам, ненастоящим человечкам, кошкам и собакам (*les faux chats, et les faux chiens et les faux petits hommes* [10, v. 1, p. 554]). Истоки такой трактовки связаны с детскими годами Жорж Санд, которые она провела в имении своей бабушки, стремившейся привить внучке благородные манеры. Вспоминая в «Истории моей жизни» этот период, писательница отмечает, что полученный тогда

4 Я отчетливо помню тот пыл, что охватывал меня во время игр, имитировавших реальные действия <...>. Мы изображали сражения, бегство через те самые леса, которые так будоражили мое воображение. <...> Мы рвали в клочья кукол, солдатиков и домашнюю утварь <...>. И поскольку куклы и солдатики терпеливо переносили эту бойню, мы совершенно не задумывались о своей кровожадности.

5 Из переписки Жорж Санд известно, что начиная с 1830 г. она увлечена чтением Э.Т.А. Гофмана [10, v. 1, p. 1379].

опыт научил ее видеть подлинную красоту в естественности, сформировал жизненное и творческое кредо, состоящее в отрицании всего фальшивого, противоестественного:

> <…> c'est peut-être à l'aversion que cette petite persécution de tous les instans m'inspira pour le maniéré, que je dois d'être restée naturelle dans mes idées et dans mes sentimens. Le faux, le guindé, l'affecté me sont antipathiques, et je les devine, même quand l'habilité les a couverts du vernis, d'une fausse simplicité. Je ne puis voir le beau et le bon que dans le vrai et le simple[6] [10, v. 1, p. 679].

Примечательно, что персонажи ее романов также называют салонных барышень куклами («этих хорошеньких кукол, из которых вы понаделали себе кумиров» («Снеговик») [5, т. 9, с. 84]; «их благородных, похожих на куклы, дочерей» («Пиччинино») [5, т. 7, с. 384]; «тех салонных кукол, которых называют светскими женщинами» («Жак») [5, т. 3, с. 199]; «прелестных салонных кукол, именуемых светскими женщинами» («Орас») [5, т. 4, с. 641]), противопоставляя их героиням, обладающим естественной красотой и бесхитростной натурой. При том, что метафора «кукольной» красавицы сформировалась задолго до Жорж Санд и к началу XIX в. прочно закрепилась в литературе как сатирический прием, настойчивость, с которой она прибегает к ней, свидетельствует о важности оппозиции «естественное — искусственное» в художественном мире писательницы, трактуемой ею как противопоставление подлинного фальшивому. Подтверждением может служить эпизод из ее автобиографии, когда, протестуя против доводов матери в пользу передачи опеки над Авророй ее бабушке, что, в частности, дало бы ей возможность получить хорошее воспитание, девочка восклицает: «*une belle éducation, où l'on veut faire de moi une poupée de bois*» [10, v. 1, p. 756] [как же, хорошее воспитание, которое сделает из меня деревянную куклу]. Учитывая, что эта фраза вложена в уста пятилетнего ребенка, она, очевидно, выражает точку зрения уже взрослой Жорж Санд, с высоты прожитых лет оценивающей свое прошлое.

6 <…> именно благодаря отвращению к этим бесконечным мелким придиркам, которое вызвало у меня стойкое неприятие жеманства, я сохранила природную чистоту своих мыслей и чувств. Мне противно все фальшивое, деланное, чопорное, я угадываю его, даже если оно умело скрыто за внешним блеском или за мнимой простотой. Я вижу доброе и прекрасное только в подлинном и простом.

Жорж Санд характеризует куклу как существо изначально неподвижное (*cet être inerte*) и безгласное (*cet être muet*). Голос и подвижность она обретает только в руках играющего с ней ребенка, обретая тем самым подобие жизни, которая длится столько, сколько длится сама игра. При этом именно инертность куклы делает возможными творческие манипуляции с ней, ее внутренняя пустота позволяет играющему не только эмоционально отождествляться с ней, но и действовать, говорить от ее имени. По этой же причине Жорж Санд отдает преимущество традиционным игрушкам перед механическими. В статье о кукольном театре (1876) она замечает, что говорящие механические куклы «*les étonnent plus qu'elles ne les amusent. Quand la surprise est passée, c'est-à-dire au bout d'un jour ou deux, l'enfant a brisé l'automate pour voir ce qu'il y a dedans, ou il le délaisse, préférant les poupées ou les animaux articulés, qu'il peut ployer à sa guise et faire crier ou parler par sa propre voix*» [10, v. 2, p. 1252] [больше удивляют их, чем развлекают. Когда первое изумление проходит, т. е. через день-другой, ребенок разбивает автомат, желая увидеть, что там внутри, или же откладывает игрушку в сторону, предпочтя ей кукол и животных с подвижной головой и конечностями, которых можно сгибать как угодно и кричать или разговаривать за них своим голосом].

Однако и живые существа тоже не годятся на роль куклы. В «Истории моей жизни» есть эпизод, когда маленькой Авроре дают в качестве игрушки настоящего голубя. После первых восторгов девочка обнаруживает, что «*un être vivant est un joujou incommode, car il voulait toujours s'enfuir, et aussitôt que je lui laissais la liberté pour un instant, il s'échappait, et il me fallait le poursuivre dans toute la chambre. Il était insensible à mes baisers, et j'avais beau l'appeler des plus doux noms, il ne m'entendait pas*» [10, v. 1, p. 560–561] [живое существо — очень неудобная игрушка, потому что он все время хотел от меня сбежать, и, как только я на мгновение отпускала его, он тут же улетал, так что мне приходилось гоняться за ним по всей комнате. Он был нечувствителен к моим поцелуям, и, сколько бы я ни звала его самыми нежными именами, он меня не слышал]. Не только автомат с его запрограммированностью, предсказуемостью исключает момент игровой импровизации, но и живая «игрушка», в силу своей неуправляемости, лишает играющего возможности осуществить задуманные им игровые сценарии. В обоих случаях взаимодействие с объектом не позволяет реализовать творческий потенциал ребенка, что возможно лишь при условии интерактивности и полного подчинения куклы

воле творящего сознания. Только когда творческая энергия человека заполняет духовную пустоту кукольной оболочки, происходит чудо (*le prodige*), и кукла словно оживает, приобретая индивидуальные черты. Наглядным воплощением такого единства становится марионетка.

Интерес к театру Жорж Санд сохраняла на протяжении всей жизни. В детстве они с двоюродным дедом, аббатом де Бомоном разыгрывали театральные представления в Ноане, затем в пансионе сама Аврора руководила постановкой пьес Мольера; живя в Париже, она охотно посещала театры, общалась с драматургами, актерами и режиссерами, принимала участие в постановках уже по ее собственным пьесам. В 1846 г. Жорж Санд организовала в Ноане сначала домашний театр импровизаций, а спустя два года и кукольный театр, бессменным руководителем которого стал ее сын Морис Санд [10, v. 2, p. 1559]. Театральной эстетике посвящен ряд документальных и художественных текстов писательницы. Помимо рассуждений о театре в «Истории моей жизни», в письме «Театр и актер» (*Le Théâtre et l'Acteur*), 1858, а также в статье «Театр марионеток в Ноане» (*Le Théâtre des marionnettes de Nohant*), 1876, перу Жорж Санд принадлежат три романа, которые исследователи объединяют в трилогию о театральном искусстве: «Замок в пустыне» (*Le Château des Désertes*), 1851, «Снеговик» (*L'Homme de neige*), 1859, и «Пьер Перекати-поле» (*Pierre qui roule*), 1869 [6].

Кукла как театральный атрибут предстает в романе «Снеговик», где персонаж итальянского кукольного театра по имени Стентерелло служит alter ego главного героя, подкидыша, чье происхождение окутано тайной. Этот флорентийский аналог Пульчинеллы, способный выступать в разных обличьях и выражать психологию разных сословий, дает юному Христиану широкие возможности для самоидентификации. «Плод моего вдохновения, столп моего театра!» — обращается кукольник к своему творению [5, т. 9, с. 173] и далее сообщает, что это «персонаж, годный для всех характеров и для всех ситуаций», которому можно приписать собственное таинственное происхождение в безумной надежде отыскать среди публики свою настоящую мать [5, т. 9, с. 244].

В уста Христиана Вальдо Жорж Санд вкладывает также рассуждения о природе перчаточной марионетки, именуемой в романе *burattino*, которая, по мнению кукольника, не является «ни машиной, ни шутовской побрякушкой, ни куклой: это живое существо» [5, т. 9, с. 146]. Подчиняясь каждому

движению продетой в нее человеческой руки, она создает у зрителя иллюзию жизни и потому более убедительна на сцене, чем марионетки на нитях и механические куклы-автоматы. Позднее Жорж Санд повторит и разовьет эти мысли в статье, посвященной кукольному театру ее сына Мориса. В ней писательница проецирует оппозицию «естественное — искусственное» в эстетическую плоскость и интерпретирует ее в русле своих размышлений о соотношении правды и вымысла в искусстве. Грубые, примитивные перчаточные марионетки в руках кукольника оживают, обретая индивидуальные черты, тогда как автоматы, искусно имитирующие живые существа, выглядят безжизненными в силу своей механической автономности. Критерием противопоставления здесь, как и в случае с детской игрушкой, вновь служит заданность повторяющихся движений, их предсказуемость. Кроме того, это сопоставление раскрывает еще одну особенность механической куклы, на которую уже в XX в. обратит внимание Ю.М. Лотман в статье «Куклы в системе культуры» (1992): она «неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности — она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность» [3, с. 378].

Вслед за Нодье, утверждавшим, что «*les marionnettes <...> qui se meuvent par des ressorts ne sont pas des marionnettes proprement dites. L'usage est de les appeler des automates*» [8, p. 386] [марионетки, приводимые в движение пружинами, это, в сущности, не марионетки. Их принято называть автоматами], Жорж Санд также настаивает на разнице между классическими марионетками на нитях и автоматами. В этом вопросе она полемизирует с Ш. Маньеном, который их не различает: «*Les marionnettes à corps entier, dont les articulations sont mues par des fils, ne devraient pas être confondues, comme l'a fait M. Magnin, avec les automates proprement dits, dont le mérite appartient exclusivement à l'art mécanique*» [10, v. 2, p. 1252]. [Марионеток с туловищем и конечностями, чьи сочленения приводятся в движение нитями, не следует путать, как это делает г-н Маньен, с автоматами как таковыми, которые своими достоинствами обязаны исключительно механическому искусству.] На вершину кукольной иерархии Жорж Санд помещает перчаточную куклу (*marionnette à gaine*), в отличие от все того же Маньена, отдававшего предпочтение более элегантным, по его мнению, марионеткам на нитях (*fantoccini*).

И если в романе «Снеговик» это субъективный выбор героя, чья характеристика *fantoccio* как «более искусной и совершенной разновидности марионетки» [5, т. 9, с. 146] еще созвучна маньеновской [7, p. 83–84], то в статье о театре марионеток сравнение делается уже в пользу перчаточных *burattini*, которых Жорж Санд считает более живыми и забавными.

То, в чем Маньен видит преимущество — наличие у классических марионеток автономного туловища с верхними и нижними конечностями, которые приводятся в движение нитями и пружинами («*Ces fantoccini d'un ordre supérieur diffèrent totalement de leurs confrères ambulans. Ils ne sont pas, comme les pupazzi des places publiques, mus simplement par la main du joueur, cachée sous leurs habits; ils obéissent à des fils ou à des ressorts*» [7, p. 83] [Эти *фанточчини* более высокого класса совсем не похожи на своих странствующих собратьев. В отличие от *пупацци* с городских площадей, которые приводятся в движение рукой кукольника, спрятанной под одежками, они управляются с помощью нитей или пружин]), для Жорж Санд является недостатком, поскольку, с ее точки зрения, делает их менее послушными кукольнику, а также исключает непосредственный телесный контакт с ними («*C'est pour cela que <…> les véritables guignols ou burattiniqui n'ont point de jambes <…> sont et seront toujours plus animées et plus amusantes que celles qui obéissent au système des fils et des ressorts*» [10, v. 2, p. 1252] [Именно поэтому <…> настоящие *гиньоли* или *бураттини*, у которых совсем нет ног <…>, всегда были и будут более живыми и более забавными, чем те, что управляются системой нитей и пружин]).

Рассуждая о куклах, и в автобиографии, и в романе, и в статье Жорж Санд акцентирует идею их податливости, покорности (*obéissance*) человеку, которая находит выражение в самом термине «кукловод» (*le maître du jeu de marionnettes*). Этим марионетка выгодно отличается от автомата, приводимого в движение механизмом и воспроизводящего заложенную в него программу: «*Les automates* ***n'obéissent qu'à eux-mêmes*** (здесь и далее выделено мной. — *А.П.*) *et ne font rien d'imprévu*» [10, v. 2, p. 1265]. [Автоматы повинуются только самим себе и не делают ничего неожиданного.] Именно мягкость, податливость перчаточной куклы дает возможность создавать иллюзию жизнеподобия, о которой говорит Христиан Вальдо: «мой *burattino* — гибкий, послушный каждому движению моих пальцев» [5, т. 9, с. 147] (mon *burattino*, souple, **obéissant** à tous les mouvemens de mes doigts [9,

p. 65]); «этот burattino отнюдь не автомат, <...> он послушен моему капризу, моему вдохновению, моему увлечению» [5, т. 9, с. 148] (ce *burattino* n'est pas un automate, <...> **il obéit** à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain [9, p. 66]). Эти характеристики созвучны словам директора тетра марионеток, героя новеллы Гофмана «Необыкновенные страдания директора театра»: «Нет ни одного члена труппы, который в манере говорить, жестикулировать, одеваться не **подчинялся** бы моей воле, которая определена исполняемым произведением, и в своей роли хоть в чем-то отступал бы от его смысла <...>. К тому же каждый, каждая выучивает роль назубок и никогда не позволяет себе ни изменений в тексте, ни пропусков» [1, с. 459]. Однако у Жорж Санд рассуждения об абсолютной власти кукольника над своими актерами лишены иронической окраски, более того, они носят программный характер.

Продевая руку в куклу-перчатку, кукольник, подобно демиургу, пробуждает дремлющую в ней энергию, наполняет пустую оболочку интеллектуальной энергией божества, «оживляет» ее: «*Tout le drame est dans le cerveau et sur les lèvres de l'artiste ou du poète qui leur donne la vie*» [10, v. 2, p. 1251]. [Все сюжеты находятся в голове и на кончике языка актера или поэта, который дает им (марионеткам. — *А.П.*) жизнь]. То, что в детской игрушке Жорж Санд подвергает критике наряду с поддельностью — ее пустоголовость во всех смыслах слова (*son cerveau vide* [10, v. 1, p. 554]) — для театральной куклы становится преимуществом, обеспечивая взаимодействие и взаимослияние с актером-импровизатором. В отличие от литературного творчества, где связь между автором и героем неочевидна, опосредована, в случае с кукольником она овеществляется, становится зримой. Все куклы — это, в прямом смысле слова, творения его рук, порой даже сделанные по его образу и подобию, как, например, марионетка по имени Баландар, кукольный директор труппы, имевший портретное сходство с Морисом Сандом. Кукла беспрекословно подчиняется движениям руки кукольника, говорит его языком, следует полету его фантазии. Кроме того, в процессе импровизации он превращает в материал для пьесы личный опыт и обстоятельства своей жизни. «В жизни моей нет ничего романического, кроме того, чего я сам не знаю, но на этой канве я часто вышивал приключения моего Стентарелло» [5, т. 9, с. 244], — говорит Христиан Вальдо. Вместе с тем не только кукла — творение кукольника, одно из множества воплощений его «Я», но и сам куколь-

ник вживается в кукольный образ, сообразуясь с его изначально заданным характером. Так, один из персонажей романа «Снеговик» узнает Христиана Вальдо, никогда не появлявшегося на публике без маски, увидев главного актера его театра — куклу Стентерелло:

> Ну так вот, теперь я тебя узнаю, ты Стентарелло, веселый, насмешливый, изящный Стентарелло, который столько смешил меня в Стокгольме две недели тому назад. А вы, дорогой мой, — добавил Гёфле, поворачиваясь к своему гостю, — хоть я и никогда не видел вашего лица, я вас тоже отличнейшим образом узнал по голосу, остроумию, веселости и даже по чуткости, — вы не кто иной, как Христиан Вальдо, знаменитый *operante recitante* неаполитанских *burattini* [5, т. 9, с. 147–148].

Французский литературовед О. Бара видит в рассуждениях Христиана Вальдо о театре марионеток элементы метапоэтического дискурса. Исследователь полагает, что образ ловкого и изобретательного кукольника в романе «Снеговик» — это автопортрет самой Жорж Санд — автора, имеющего такую же абсолютную власть над своими творениями и столь же самодостаточного: «*Le marionnettiste affirme partout son absolue maîtrise et sa parfaite indépendance, dans l'ombre de son petit théâtre portable, aussi maniable que la plume. Chaque personnage manipulé est sa créature, projection des mille et une virtualités de son moi*» [6] [Кукольник повсюду твердит о своем безоговорочном господстве и абсолютной независимости за ширмой крохотного переносного театра, столь же удобного в работе, как и перо. Каждый управляемый им персонаж, — его творение, проекция тысячи и одной вариации его я]. Действительно, свойственная романтикам идея художника-демиурга, безраздельно властвующего в творимом им мире, встречается у Жорж Санд в целом ряде ее произведений, а наиболее емкой метафорой творческого процесса становится кукольный театр. Однако в рассуждениях о характере взаимодействия кукольника с персонажами его труппы угадываются не только особенности творческой манеры писательницы, но и ее представления о природе художественного образа, который, как она считает, не тождественен ни автору, ни любому другому реальному человеку. Он представляет собой результат наблюдения за множеством людей, преображенный творческим сознанием писателя и помещенный в пространство текста:

«Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie» [10, v. 1, p. 622] [Любой стоящий портрет в романе — это всегда плод фантазии]; *«Il faut avoir connu mille personnes pour en peindre une seule»* [10, v. 1, p. 623] [Нужно узнать тысячи человек, чтобы изобразить одного-единственного]. Автор и его герои трактуются как взаимообусловленные элементы художественного целого.

Так, надевая куклу-перчатку на руку, приводя ее в движение и произнося ее реплики, странствующий кукольник, скрытый внутри будки-ширмы (*castello*) тем самым дает ей свои тело и голос, вкладывает в нее свои мысли, превращая безжизненный предмет в живое существо:

> Et vous croyez voir toutes ses émotions se peindre sur sa figure, n'est-il pas vrai? Savez-vous d'où vient **le prodige**? Ce mariage, impossible en apparence, d'une tête grosse comme mon poing et d'une voix aussi forte que la mienne s'opère par une sorte d'ivresse mystérieuse où je sais vous faire entrer peu à peu, et tout **le prodige** vient… Savez-vous d'où vient **le prodige**?[7] [9, p. 65-66].

Трижды (в переводе — дважды) употребленное в пределах одного абзаца слово чудо (*le prodige*), которым романный герой передает сущность творчества, косвенно отсылает к характеристике творческого процесса, данной писательницей в серии коротких предисловий, написанных ею в 1850-х гг. к текстам, вошедшим в 9-томное иллюстрированное собрание ее сочинений (1851–1856). В них Жорж Санд называет процесс творения преобразованием (*la transformation*): *«Oui, c'est une œuvre de **transformation**!»* [11, v. 3, p. 3] [Да, все зависит от умения перевоплощаться]; *«La fiction commence par **transformer** la réalité»* [11, v. 5, p. 74] [Вымысел начинается с преображения реальности]. В различных вариациях он показан как преобразование в художественные образы смутных видений, возникающих в сознании творца при соприкосновении с реальными объектами. Д. Занон отмечает, что описанные в этих предисловиях моменты творческого озарения напоминают сеанс магии, а сама Жорж Санд предстает волшебницей,

7 И вам кажется, что вы читаете все его чувства у него на лице, не так ли? Откуда же рождается это **чудо**? Это, казалось бы, невозможное сочетание головы величиною с кулак и такого сильного голоса, как мой, совершается благодаря какому-то таинственному упоению, в которое я могу постепенно вовлечь и вас, а все **чудо** происходит от… Знаете, от чего? (Пер. Т. Казанской) [5, т. 9, с. 147–148].

обладающей даром пробуждать стихию творчества, одновременно способной и отдаваться ей, и управлять [12]. Сходным образом характеризует свое состояние в процессе театральной импровизации и герой романа, Христиан Вальдо. «Таинственное упоение» [5, т. 9, с. 148] (*une sorte d'ivresse mystérieuse*» [9, p. 66]), которое он испытывает сам и которое передается зрителю, сродни тому неясному чувству полузабытья (*une sorte d'assoupissement moral* [10, v. 1, p. 630]), что в детстве переживала будущая писательница, созерцая зимними вечерами причудливые картины на зеленом экране перед камином, в то время как мать читала ей вслух волшебные сказки[8]. Этот каминный экран — прообраз театральной ширмы для кукольных представлений, перед которой уже взрослая писательница будет проводить вечера, наблюдая за репетициями своего сына. Он угадывается в описании сцены домашнего театра в Ноане, с его живописными задниками и хитроумной системой освещения [10, v. 2, p. 1255–1256]. Глядя, как на холстах в глубине сцены проступают в лучах света зыбкие очертания лесов, гор и облаков, Жорж Санд погружается в то самое, знакомое с детства пограничное состояние грезы («*Je voyageais ainsi en rêve*» [10, v. 2, p. 1272–1273] [Так я странствовала в полудреме]), которое ассоциируется у нее с творчеством. Не прибегая к литературоведческим или философским обоснованиям, интуитивно она формулирует романтическое понимание творчества как инобытия, выхода за пределы действительности, в стихию искусства. Именно так Жорж Санд изображает кукольника в момент представления — пребывающим за пределами реальности, словно в состоянии мистического транса:

> *L'opérante*, dans son étroit *castello*, invisible, ignoré, supprimé pour ainsi dire, a toute sa pensée parfaitement libre de préoccupation extérieure. Au bout de ses mains élevées au- dessus de sa tète, il fait mouvoir un monde qui réalise et personnifie les émotions qui lui viennent[9] [10, v. 2, p. 1270].

8 Д. Занон в статье «La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration» возводит к этому эпизоду из детства, описанному Жорж Санд в «Истории моей жизни», ту модель творческого процесса, которая сформировалась в сознании писательницы и которую она воспроизводит в предисловиях [12].

9 *Operante* в своем тесном *castello,* невидимый, никому не известный, словно изъятый из реального мира, может свободно отдаться своим мыслям, совершенно не беспокоясь о том, что происходит снаружи. Подняв руки над головой, он кончиками пальцев приводит в движение целый мир, который зримо воплощает обуревающие его чувства.

Пара кукольник-кукла в художественном мире Жорж Санд предстает в качестве модели соотношения автора и героя, а вдохновенная игра невидимого кукловода, на кончиках пальцев которого оживает целый мир, становится метафорой художественного творчества. Из симбиоза человека и куклы, живого и неживого возникает иллюзия подлинной жизни, рождается убедительный художественный образ, в котором творец и его создание пребывают в неразрывном единстве.

Список литературы

1 *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2 *Гофман Э.-Т.-А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. 494 с.
3 *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 377–380.
4 *Мухина В.С.* Возрастная психология. Феноменология развития. М.: Академия, 2006. 608 с.
5 *Санд Жорж.* Собр. соч.: в 9 т. Л.: Худож. лит., 1971. Т. 3. 592 с.; 1972. Т. 4. 936 с.; 1973. Т. 7. 752 с.; 1974. Т. 9. 768 с.
6 *Bara O.* Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des Désertes, L'Homme de Neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman // George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 225–237). Available at: http://books.openedition.org/puc/9824 (Accessed 01 February 2019).
7 *Magnin Ch.* Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'a nos jours. Paris: Michel Lévy frères, 1852. 346 p.
8 *Nodier Ch.* Les Marionnettes // *Nodier Ch.* Nouvelles; suivies des Fantaisies du dériseur sensé. Paris: Charpentier, 1853. P. 385–430.
9 *Sand George.* L'Homme de neige. Paris: Michel Lévy frères, 1869. 220 p.
10 *Sand George.* Œuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. 2 vol. Paris, Gallimard: «Bibliothèque de la Pléiade», 1970. V. 1. 1470 p.; 1971. V. 2. 1638 p.
11 *Sand George.* Œuvre illustrées de George Sand / préfaces et notices nouvelles par l'auteur; dessins de Tony Johannot [et Maurice Sand]. 9 vol. Paris: J. Hetzel, 1853. V. 3. 93 p.; 1853. V. 5. 32 p.
12 *Zanone D.* La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration // George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 373–379). Available at: http://books.openedition.org/puc/9850 (Accessed 01 February 2019).

References

1 Berkovskii N.Ia. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 512 p. (In Russ.)

2 Gofman E.-T.-A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 9 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1991. Vol. 1. 494 p. (In Russ.)

3 Lotman Iu.M. Kukly v sisteme kul'tury [A doll in the system of culture]. Lotman Iu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Featured Articles: in 3 vols.] Tallinn, Aleksandra Publ., 1992. Vol. I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on semiotics and typology of culture], pp. 377–380. (In Russ.)

4 Mukhina B.S. *Vozrastnaia psikhologiia. Fenomenologiia razvitiia* [Age-related psychology. Phenomenology of development]. Moscow, Akademiia Publ., 2006. 608 p. (In Russ.)

5 Sand Zhorzh. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. Vol. 3. 592 p.; 1972. Vol. 4. 936 p.; 1973. Vol. 7. 752 p.; 1974. Vol. 9. 768 p. (In Russ.)

6 Bara O. *Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des Désertes, L'Homme de Neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman.* George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 225–237). Available at: http://books.openedition.org/puc/9824 (Accessed 01 February 2019). (In French)

7 Magnin Ch. *Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'a nos jours.* Paris, Michel Lévy frères, 1852. 346 p. (In French)

8 Nodier Ch. *Les Marionnettes.* Nodier Ch. Nouvelles; suivies des Fantaisies du dériseur sensé. Paris, Charpentier, 1853, pp. 385–430 (In French)

9 Sand George. *L'Homme de neige.* Paris, Michel Lévy frères, 1869. 220 p. (In French)

10 Sand George. *Œuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. 2 vol. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1970, v. 1, 1470 p.; 1971, v. 2, 1638 p. (In French)

11 Sand George. *Œuvre illustrées de George Sand* / préfaces et notices nouvelles par l'auteur; dessins de Tony Johannot [et Maurice Sand]. 9 vol. Paris, J. Hetzel. 1853, v. 3, 93 p.; 1853, v. 5, 32 p. (In French)

12 Zanone D. *La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration.* George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 373–379). Available at: http://books.openedition.org/puc/9850 (Accessed 01 February 2019). (In French)

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фр)

СООБЩЕСТВО ТВОРЦОВ ИЛИ СООБЩЕСТВО ЧИТАТЕЛЕЙ: СРЕДИННЫЙ ПУТЬ ФРАНЦУЗСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

© 2020 г. М.Е. Балакирева
Национальный исследовательский институт,
Высшая школа экономики,
г. Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 26 июня 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-136-147

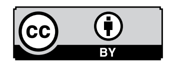
Аннотация: Данная статья является литературоведческим и междисциплинарным исследованием, посвященным изучению сообщества читателей в сюрреализме. Сюрреализм, движение по своей сути вербальное и литературное, особое внимание уделяет чтению: цитаты и аллюзии, «жития» поэтов играют для него ключевую роль в произведениях. Однако идеология сюрреализма постоянно изменяется, усложняется, претерпевает теоретическую эволюцию, а само движение после вербальных практик обращается сначала к визуальным, а затем и к гибридным формам взаимодействия. Усложнение теории приводит к формированию особого «подготовленного» «читателя», восприятие которого «воспитано» сюрреалистическими техниками. Ключевым здесь оказывается развитие особой чувственности — некоего гибридного восприятия реальности, обусловленного сложностью сюрреалистической теории. Противопоставление автор / читатель постепенно разрушается сюрреалистами, а общность сюрреалистов и их читателей приобретает формы интерпретирующего сообщества (С. Фиш).

Ключевые слова: литература и культура французского сюрреализма, лирическая суперструктура, коллективное творчество, перцепция в авангарде, сообщество читателей, интерпретирующие сообщества.

Информация об авторе: Маргарита Евгеньевна Балакирева — преподаватель, Национальный исследовательский институт, Высшая школа экономики (Санкт-Петербург), наб. канала Грибоедова, д. 123, 190068 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

E-mail: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

Для цитирования: *Балакирева М.Е.* Сообщество творцов или сообщество читателей: срединный путь французского сюрреализма // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 136–147. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-136-147



COMMUNITY OF CREATORS OR COMMUNITY OF READERS: MIDDLE WAY OF FRENCH SURREALISM

© 2020. M.E. Balakireva
Higher School of Economics (St. Petersburg),
St. Petersburg, Russia
Received: June 26, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: This article explores the reading community in surrealism. Surrealism, an inherently verbal and literary movement, devotes special attention to reading: quotes and allusions, the "lives" of poets play a key role in the surrealistic works. However, the ideology of surrealism is constantly changing, becoming more complicated, undergoing theoretical evolution, and the movement itself, after verbal practices, turns first to visual and then to hybrid forms of interaction. The increasing complexity of the theory leads to the formation of a special "prepared" "reader" whose perception is cultivated by surrealistic techniques. The key here is the development of special sensitivity — a kind of hybrid perception of reality, due to the complexity of the surrealist theory. The opposition of the author / reader is being gradually destroyed by surrealists, and the community of surrealists and their readers takes on the form of an interpreting community (S. Fish).

Keywords: surrealism, lyrical superstructure, collective creativity, perception at the forefront, community of readers, interpretive communities

Information about the author: Margarita E. Balakireva, University Lecturer, Higher School of Economics (St. Petersburg), Griboyedov channel embankment 123, St. Petersburg, Russia. ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

E-mail: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

For citation: Balakireva M.E. Community of Creators or Community of Readers: Middle Way of French Surrealism. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 136–147. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-136-147

Одним из самых трудных теоретических вопросов для сюрреалистов в 1920–1930-е гг. стал вопрос восприятия и множественной интерпретации реальности, и в частности, реальности книжной: сюрреалисты были уверены, что книга без читателя невозможна, но читатель слишком свободен в интерпретации текстов и потенциально способен изменить написанное самим актом прочтения. Действительно, будучи объектом сугубо функциональным, «книга читается и существует только тогда, когда ее читают» [2, с. 76], а потому не может существовать вне прочтения: в чтении текст раскрывается и приобретает смысл, достигает телеологической завершенности. Но, одновременно с завершенностью замысла, книга приобретает бесконечность интерпретации, от интерпретации непосредственно текста до интерпретации теорий и комментариев к нему. Возможно ли унифицированное восприятие написанного, и можно ли «воспитать» своего читателя — вопрос не новый для истории литературы, но именно сюрреалисты в первой половине XX в. постарались дать на него оригинальный ответ. Результатом 50 лет активного творчества[1] стало воспитание «своего» читателя, создание уникального читательского сообщества, ставшее возможным благодаря эволюции творческих практик и теорий. От языковой «привычки» (автоматическое письмо, запись снов) к «привычке» визуальной, от игр с чистым словом к техникам «расширения ощущений» (языковая образность в жизни) и архитектуре «сверхощущений» («лирических супер-

1 За начало групповой истории исследователи принимают самые первые проявления сюрреализма 1919 г., называемые интуитивной или «имплицитной» формой сюрреализма [15, p. 34], за ее окончание — официальный роспуск группы в 1969 г.

структур»[2]) — таков был путь сюрреализма, попытавшегося создать модели идеального восприятия «сюрреального» в реальном мире.

Для группы А. Бретона установка на «воспитание чувств» была важнее, нежели непосредственное создание творческой продукции. Сюрреализм являл собой вечное становление, постоянную необходимость движения[3] и усложнения, вечное движение интерпретаций. И читатель, последовавший за сюрреалистами в их поисках, познавал иную реальность обыденных вещей, превращался в читателя *посвященного*[4]. В данной статье речь пойдет об эволюции читательского опыта в сюрреализме (как опыта самих сюрреалистов, так и опыта воспринимающих сюрреализм) и о стремлении сюрреалистов воспитать своего «идеального» читателя посредством определенных техник, способствующих «расширению чувствования», и создать свое читательское поле[5].

Читательские практики сюрреалистов

Практика чтения в сюрреализме занимает особое положение. Весь сюрреализм выходит из читательского опыта. Чтение конкретных книг и авторов объединяет первых сюрреалистов, на читательском опыте строится система ценностей, первый манифест основан на читательских ремарках[6]. Более того, первые образцы автоматического письма — это тоже порождения ученой, читательской культуры: «свободная ассоциация образов» оказывается невозможной без некой читательской базы, набора метафор, цитат и просто развитого чувства языка [16]. Уже с 1919 г. сюрреалисты, еще находясь под влиянием ДАДА, приступают к поиску «новых людей», родных по «чувствованию». Этот поиск «одинаково чувствующих», «со-ощущающих» вообще можно назвать отличительной чертой француз-

2 Этот термин предложил Т. Тцара, подробнее см.: [19, p. 56].

3 Например, речь идет о бесконечном процессе познания. «Неизлечимое маниакальное стремление сводить все неизвестное к известному, поддающемуся классификации, убаюкивает сознание» [3, с. 104].

4 Подробнее о различии между *lecteur naïf* и *lecteur instruit* см. в: [12; 13].

5 Данный термин создан по аналогии с литературным полем П. Бурдьё [6, p. 3–5].

6 «А описания! Трудно вообразить себе что-либо более ничтожное; они представляют собой набор картинок из каталога, автор выбирает их оттуда <…> и пользуется случаем всучить мне эти свои открытки, хочет, чтобы у меня было *одно с ним мнение* (курсив мой. — *М.Б.*) относительно всякого рода общих мест. <…> все же он напрасно терял время: в эту комнату я не войду» [3, с. 103].

ского сюрреализма. Так, А. Бретон, объясняя разрыв с Т. Тцара, приводит в пример «референдум»[7] (опрос), проведенный сюрреалистами на страницах журнала «Литерратюр» (март 1921). Суть опроса сводилась к оценке (по шкале от –25 до +25) знаменитых личностей, при этом речь шла в основном о признанных или забытых гениях литературы. А. Бретон подчеркивает в «Беседах» с А. Парино, что всякий творец, признанный будущими сюрреалистами, отрицался лидером дадаистов[8], и это вызвало у А. Бретона сомнение: «Как подобным глубоким расхождениям не свидетельствовать о расхождении в характерах?» [6, p. 72]. Для сюрреалиста важна общая база, возможность ссылаться на одинаковые литературные образы. Знаменитая метафора графа Лотреамона о встрече швейной машинки и зонтика превратилась в «визитку» сюрреалистов не только потому, что передавала суть сюрреалистического образа, она важна своей общностью, это краеугольный камень движения, его литературный девиз. Если отсечь яркую образность, она полностью покрывается определением образа по П. Реверди[9], приведенным в «Манифесте» 1924. Еще один пример общего литературного фундамента: восприятие пьесы А. Жарри «Король Юбю», растасканной сюрреалистами на цитаты-ругательства. Перекидывание «солеными» словечками в группе являлось отсылкой к общему, прочитанному всеми тексту. Общий литературный фон для сюрреалистов не стоит считать указанием на то, как творить[10], это, скорее, отсылка к тому, что они читают и как они воспринимают прочитанное. В этом сюрреализм парадоксален: принимая собственную маргинальность как маркер инаковости, основываясь на отказе от привычного восприятия мира, он требует от своих участников все большего конформизма, начиная с 1924 г., с момента литературной институционализации группы. Конформизма *на уровне перцепции*.

Сюрреалистическая группа стремится развиваться по общей схеме, по одинаковым моделям. Отпадание от группы — это отпадание от эстетической

7 Термин А. Бретона, использованный им в интервью с Андре Парино (1952).

8 Т. Тцара поставил –1 А. Рембо (А. Бретон, Л. Арагон и П. Элюар поставили по 18 баллов), -25 маркизу де Саду (тогда как А. Бретон 19, Л. Арагон 17, П. Элюар 15) и –25 Ш. Бодлеру (при оценке А. Бретона 18, Л. Арагона 17, П. Элюара 12). См.: [7, p. 72–73].

9 «Образ есть чистое создание разума. Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей» (П. Реверди, цит. по: [3, с. 115]).

10 Пьесы, построенной по подобию «Короля Юбю», сюрреалисты не создали, зато породили множественные интерпретации идей и приемов, подробнее: [1, с. 76–79, 112–140].

программы. Потому так болезненно переживается всякий разрыв, с обвинениями и нападками, официальным исключением. Бурная реакция сюрреалистов на «отступников» отчасти понятна. Как может человек, воспринимающий одну и ту же реальность через одну и ту же сетку анализа, делать противоположные выводы? Как может вдохновленный ценитель графа Лотреамона и адепт автоматического письма вдруг удариться в сочинительство романов (Ф. Супо)? Вероятно, в основе непонимания — вера в общность сюрреалистической группы, в ее неразрывное единство, обусловленное общим эстетическим принципом, где каждый шаг должен быть одинаковым и проистекать из заранее установленных эстетических предпосылок.

Сюрреалисты самим отбором эстетической базы (литературных и визуальных аллюзий) формируют некоторое воображаемое сообщество, основанное на эстетическом принципе и подчиняющееся конкретным правилам. То, в чем их будут обвинять и что будут высмеивать[11] современники и последующие поколения (партийность, сектантство, братство), по сути своей является лишь стремлением к внутреннему единству во взглядах и трактовках, к общей манере *чтения и прочтения* реальности. Отсюда — коллективное увлечение играми и снами, гипнозом и автоматическим письмом. Важно раскрыть у каждого участника группы способность к одинаковому образному мышлению и восприятию образа: именно общее поле чувств, созерцание образа служит критерием для объединения. Творение для сюрреалистов *вторично*, оно следует *за* принятием в себя окружающего мира — словесного и физического. В какой-то степени происходит инверсия привычной творческой модели, известной в XX в. как модернистская модель восприятия мира (вместо «творца, созидающего объект» мир получил «объект, созидающий творца»[12]). При таком взгляде на творчество важно не созидать, а проживать свои ощущения, не перерабатывать их или анализировать с позиций *ratio*, но предаваться им (позиция Ж. Ваше). Казалось бы, подобная трактовка творчества не предполагает читателя вне группы. В самом деле, сюрреалисты постоянно ссылаются на творчество друг друга: пишут критические статьи о своих книгах, посвящают друг другу стихи и

11 Раймон Кёно попытался высмеять «сектантство» и «обскурантизм» сюрреалистов в своем романе «Одиль» 1937 г.

12 Ср., например, с объектом у Ж. Диди-Юбермана, созерцающим посетителя музея. Подробнее см.: [10].

даже делают участников группы героями произведений[13]. И одновременно высмеивают своих «буржуазных» читателей, еще более закрываясь от внешнего мира, переходя из фазы творческой открытости к фазе тотальной творческой скрытности[14]. Отчего же столь сложными оказываются отношения сюрреалистов с читателем? Вероятно, потому что контакт с ним не мыслится в рамках привычной схемы *адресант/адресат*. Воспринимающий сюрреализм должен либо стать со-творцом смыслов, либо вообще отказаться от попыток что-либо понимать.

Сюрреалистические практики читателей

Сюрреализм никогда не мыслил себя как литературное и художественное движение[15], но скорее ратовал за слияние творчества и жизни и размывание границ искусств — ради исследования психического и творческого потенциала человека. В сознании его основателей речь шла об объединении некоторых авторов, исследующих бессознательные потенции мысли / воображения. Исследования постепенно усложнялись, обрастали новыми техниками и идеями, но сюрреалисты никогда не пытались присвоить им официальный художественный / литературный статус. Речь скорее идет о постоянно разрастающемся сообществе людей, стремящемся к развитию персептивных практик человека, нацеленного на восприятие жизни как поэзии и готового на вечный поиск поэзии в жизни. Качественные изыскания подкрепляются количественно: к концу 1930-х гг. сюрреализм становится модным международным течением. Вероятно, идеи сюрреализма приживаются в иных культурах не только благодаря его сильной визуализации и работе на экспорт (выставки)[16], но и отчасти этим развитием общего

13 Например, А. Бретон и П. Элюар становятся героями романа Л. Арагона «Парижский крестьянин» (1926).

14 Имеется в виду путь сюрреализма от публичности (от сюрреалистической Централи, открытой публике в 1924) к скрытности (период публикации «Второго Манифеста» (1929), провозгласившего уход группы в творческое «подполье»).

15 Подобный отказ от «художественности» вызывал критику современников и последователей сюрреалистов (Ж. Батая, Ж.-П. Сартра, Р. Ванейгема), зачастую обоснованную.

16 «В первую очередь экспортируется само понятие, также определение из “Манифеста”, а также простейшие техники, такие как автоматическое письмо и коллаж. <…> Совсем по-другому дело обстоит с поэмами, если предположить, что они переводятся. Почти всегда они [поэмы сюрреалистические на национальных языках] отражают национальную поэтическую эстетику <…> и отсылки к раннему европейскому модернизму» [15, p. 281].

перцептивного поля. Общая чувственность[17] проясняет взаимоотношения сюрреализма с читателями — группой единомышленников, принимающих как основу жизнечувствования сюрреалистическую перцептивную модель, непрерывно изменяющуюся. Чтобы «уловить» модель, нужно непрерывно меняться вместе с ней. Читатели сюрреализма потому переживают такое же становление, как и участники группы, и в идеале являются ее частью [17, p. 156–175]. Сюрреалисты воспитывают свое читательское сообщество, учат принимать и понимать новую образность — постепенно, опираясь на определенные техники и практики.

За весь период существования сюрреализм как движение пережил несколько внутренних изменений, коснувшихся творческих практик и понятийного аппарата. Сама форма движения, сделавшего ставку на коллективное творчество, подразумевала быстрое развитие: появление нового, быстрое его принятие группой, превращение в технику и последующая штамповка по заданной модели. Как вынужденный итог — необходимость вечного обновления, переосмысления техник и идей. Чтобы не потеряться в однотипных автоматических текстах, сюрреалистам приходилось выбирать другой способ творческого самовыражения. Но предыдущие техники не забывались, а включались в творческий процесс как пройденные и усвоенные, а на их базе выстраивались новые ментальные конструкции. Поэтому сюрреализм постепенно усложнялся, перенося сферу интересов с языка на образ (вербальный и визуальный), а затем — на слияние слова и изображения в пространственном объекте и создание «коллективного произведения» — сюрреалистической выставки.

Первые опыты автоматического письма закладывают основу эстетической программы движения. Странный образ (на данном этапе — словесный), соединяющий разрозненные предметы[18], становится исходной точкой сюрреалистического письма. Период «Магнитных полей» характеризуется стремлением понять субъективность языка. Он воспринимается как самостоятельный организм, нечто, существующее вне диктата разума. От свободного сцепления слов (языковой игры, когда возможно за день породить 50 страниц автоматического текста) сюрреалисты переходят к интерпретации обра-

17 Подробнее см.: [5].

18 Образ на этом этапе является физическим, материальным, это в прямом смысле столкновение объектов в тексте.

зов и словесных групп, что позволяет «оживить» язык, вдохнуть в него жизнь (силу любви, присущей им изначально, внутреннюю энергию, необходимую для «спайки» образов[19]). Уже на этом этапе заметно, как от механического упражнения (писать, не думая) сюрреалисты переходят к осмыслению образа, а значит, и к потенциальности его репродукции (образы можно *творить*, а не позволять им *вырываться* из подсознательного: переход от уже устаревшей пассивности, провозглашенной в «Манифесте», к активности творения). Последующие техники / практики нацелены на стимулирование вдохновения, на развитие творческого образного потенциала. Появляются новые теории (объективный случай), новые жанры / виды текстов, где язык превращается в рабочий инструмент (грезы, романы, имитация речи душевнобольных и пр.). Параллельно в сюрреализме приживаются визуальные искусства, которые претерпевают ряд изменений, аналогичных изменениям языковым: от вербальности образа (в автоматическом рисунке А. Массона или в коллажах М. Эрнста, где применяется строгий лингвистический принцип, языковые абстракции и их домысливание, см.: [9, p. 7–23]) к инструментальности визуального мышления у Р. Магритта и С. Дали (переход к фигуративности). Изменения персептивных техник происходят последовательно, что позволяет постепенно усваивать «материал». Последний виток в эволюции практик — переход к слиянию вербального и визуального начал сюрреализма, отразившийся в стихотворениях-объектах («стиховещах»[20]), скульптуре, особым образом структурированном музейном пространстве[21], воспроизводящем онирическую атмосферу потусторонности, оторванность от привычной реальности. Постепенное формирование теории и воплощение оной на практике одновременно формирует читателя (считывателя смыслов), который, дабы стать полноправным творцом сюрреальности, должен постепенно расширять границы своего чувственного познания: без должной словесной и визуальной подготовки невозможно должным образом воспринять выставку с манекенами[22]. Читатель

19 «Слова больше не играют. Слова занимаются любовью» (Бретон А. «Слова без морщин», см.: [8, p. 14]).

20 «В случае со стиховещью это смещение [смещение чувственности] заключается в специфическом смешении двух процессов, связанных со зрением, — чтения и рассматривания предметов: можно буквально читать картину и созерцать или разглядывать слова» [1, с. 247].

21 Подробнее о музейный практиках сюрреалистов см.: [14].

22 Речь идет о международной выставке сюрреализма 1938 г., где в одном из залов стояли манекены, «украшенные» сюрреалистами.

сюрреализма складывается как картина из паззлов — подобно самой сюрреалистической теории, — и существование его подвижно, лишено статики, это вечное становление и развитие. И в то же время становление это обусловлено некоторыми приемами и особенностями сюрреалистического творчества.

Усложнение техник, конденсация идей не проходят бесследно, никогда не появляются внезапно или даются без объяснения. Изменения отражаются в теоретических произведениях, подкрепляются примерами, таков принцип, принятый еще в «Манифесте»[23]. В 1930-е гг. в сюрреализме появляется все больше текстов-комментариев, комментарий становится особым сюрреалистическим жанром. Объяснить, как чувствовать, становится важнее самого чувствования. Такое положение дел — отчасти заслуга первых лет сюрреализма. Модель поэтического восприятия усвоена, теперь предстоит вывести чувства на новый уровень (целостное восприятие реальности как магической и чудесной, поэтической в высшей степени), образ, порожденный автоматизмом, стал инструментом, утратив ауру сакрального.

Но схематичность восприятия (попытка выработать привычку у читателя) предполагает относительную доступность: в сюрреализме нет барьеров для восприятия, продиктованных личным талантом или гениальностью, богоизбранностью, пророческой одухотворенностью. Потому исследователи нередко говорят об активном читателе сюрреализма [17, p. 220–253], который создает текст[24]. Чтение может быть сгенерировано в рамках определенной культуры восприятия, число интерпретаций будет бесконечным, но схема интерпретации и возможные сдвиги в значениях всегда будут предсказуемы, при четком следовании «примерам» сюрреалистической теории. Именно подобная схематичность позволяет говорить о попытке конструирования некоторого читательского круга, сообщества читателей-последователей, усвоивших урок[25]. Более того, на данном этапе грань между творцами и

23 Так, в «Манифесте» описывается принцип создания автоматического текста, да и сам он является «текстом, поясняющим текст», т. е. комментарием к «Растворимой рыбе» А. Бретона.

24 Читатель уподобляется зрителю, изменяющему картину у М. Дюшана: «Зрители физически воздействуют на картину. Зрители — часть процесса создания картины, <...> сами их взгляды оказывают поистине дьявольское влияние. Возьмите мою “Обнаженную”, будь она неладна, — из скандальной картины она от стольких взглядов превратилась в скучную» [4, с. 92].

25 Идея «обучения особому видению» важна для сюрреалистов в начале 1930-х гг., когда движение ищет теоретическую базу для объединения с коммунистической идеологией и когда дискурс о сюрреализме как о «способе познания реальности» становится

почитателями стирается: они словно превращаются в группу людей, воспринимающих мир однородно. Именно подобное слияние писателя и читателя в едином поле ощущений, отказ от принятой иерархии и попытка преодолеть инерцию пассивного восприятия — все это отличает французский сюрреализм от других явлений исторического авангарда. В конечном счете, как писал А. Бретон в «Потерянных шагах»[26]: «Мы печатаемся для того, чтобы искать людей, и ни для чего более».

Список литературы

1 *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
2 *Мамардашвили М.К.* Мысль в культуре // Философские науки. 1989. № 11. С. 75–81.
3 Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. Искусство, политика, девиация (сб.). М.: Опустошитель, 2014. 564 с.
4 *Томкинс К.* Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
5 *Чубаров И.М.* Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с.
6 *Bourdieu P.* Le champ littéraire // Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire. P. 3–46.
7 *Breton A.* Entretiens: 1913–1952. P.: Gallimard, 1953. 317 p.
8 *Breton A.* Les Mots sans rides // LNS. 1922. № 7. P. 12–14.
9 Dessins surréalistes. Visions, techniques. P.: Editions du Centre Pompidou, 1995. P. 7–23.
10 *Didi-Huberman G.* Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. P.: Les Editions de Minuit, 1991. 208 p.
11 *Fish S.* Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1980. 408 p.
12 *Jenny L.* Histoire de la lecture, UNIGE, 2003. Available at: https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/hlecture/index.html (Accessed 25 June 2019).
13 *Jenny L.* Lire, cette pratique, UNIGE, 2004. Available at: https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/index.html (Accessed 25 June 2019).
14 *Jolles A.D.* The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925–1941. University Park, PA: Penn State University Press, 2014. 288 p.
15 *Murat M.* Le Surréalisme. P.: Librairie Générale Française, 2013. 408 p.
16 *Reverseau A.* «Microlectures des textes automatiques surréalistes: complexité, simplicité et complications», Fabula-LhT, n° 3, «Complications de texte: les microlectures», septembre 2007. Available at: http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html (Accessed 25 June 2019).

как никогда актуальным. См. статьи в «Surréalisme au Service de la Révolution» (№ 3, 5 и 6) [18].

26 Стоит подчеркнуть, однако, что идея «поиска своих» была заимствована А. Бретоном у Т. Тцара.

17 *Siepe H.T.* Le Lecteur du surréalisme, Association pour l'étude du surréalisme, collection «Les Pas perdus», 2010. 332 p.
18 Surréalisme au Service de la Révolution. P.: Nouvelles Editions Place, 2003. 400 p.
19 *Tzara T.* Grains et issues // Surréalisme au Service de la Révolution. 1933. N° 6. P. 49–56.

References

1 Gal'cova E.D. *Siurrealizm i teatr* [Surrealism and Theater]. Moscow, RGGU Publ., 2012. 546 p. (In Russ.)
2 Mamardashvili M.K. Mysl' v kul'ture [Thought in culture]. *Filosofskie nauki*, 1989, no 11, pp. 75–81. (In Russ.)
3 Manifest. *Sovremennost' glazami radikal'nykh utopistov. Iskusstvo, politika, deviatsiia (sb.)* [Manifesto. Modernity through the Eyes of Radical Utopians. Art, Politics, Deviation (comp.)]. Moscow, Opustoshitel' Publ., 2014. 564 p. (In Russ.)
4 Tomkins K. *Marsel' Diushan. Poslepoludennye besedy* [Marcel Duchamp. Afternoon Conversations]. Moscow, OOO "Izdatel'stvo Griundrisse" Publ., 2014. 160 p. (In Russ.)
5 Chubarov I.M. *Kollektivnaia chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [The Collective Sensibility. Theories and Practices of the Left Avant-Garde]. Moscow, Izdat. Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2014. 344 p. (In Russ.)
6 Breton A. *Entretiens: 1913–1952.* Paris, Gallimard, 1953. 317 p. (In French)
7 Breton A. *Les Mots sans rides. LNS*, 1922, no 7, pp. 12–14. (In French)
8 Bourdieu P. *Le champ littéraire.* Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. P. 3–46. (In French)
9 *Dessins surréalistes. Visions, techniques.* Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, pp. 7–23. (In French)
10 Didi-Huberman G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Editions de Minuit, 1991. 208 p. (In French)
11 Fish S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1980. 408 p. (In English)
12 Jenny L. *Histoire de la lecture*. UNIGE, 2003. Available at: https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/hlecture/index.html (Accessed 25 June 2019). (In French)
13 Jenny L. *Lire, cette pratique*. UNIGE, 2004. Available at: https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/index.html (Accessed 25 June 2019). (In French)
14 Jolles A.D. *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925–1941.* University Park, PA, Penn State University Press, 2014. 288 p. (In English)
15 Murat M. *Le Surréalisme.* Paris, Librairie Générale Française, 2013. 408 p. (In French)
16 Reverseau A. *Microlectures des textes automatiques surréalistes: complexité, simplicité et complications.* Fabula-LhT, n° 3, septembre 2007. Available at: http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html (Accessed 25 June 2019). (In French)
17 Siepe H.T. *Le Lecteur du surréalisme.* Association pour l'étude du surréalisme, collection "Les Pas perdus", 2010. 332 p. (In French)
18 *Surréalisme au Service de la Révolution.* Paris, Nouvelles Editions Place, 2003. 400 p. (In French)
19 Tzara T. Grains et issues. *Surréalisme au Service de la Révolution*, 1933, no 6, pp. 49–56. (In French)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

ИВАН ГРОЗНЫЙ И АНДРЕЙ КУРБСКИЙ: КОНФЛИКТ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

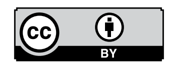
 А.В. Каравашкин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 23 мая 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161

Аннотация: Переписка Грозного и Курбского рассматривается в статье как область конфликта интерпретаций. Споры современников возможны на базе общих конвенциональных моделей в том случае, если они по-разному толкуются участниками дискуссии. Но конфликт парадоксальным образом всегда предполагает и совпадение. Ведь без базовых конвенций невозможна никакая дискуссия. Она может протекать только на почве общего тезауруса, выработанного в границах одного культурно-исторического типа. Грозный и Курбский не только по-разному представляли себе картину Страшного суда, но исходили из характерной для Московской Руси концепции большой эсхатологии. Они не только упрекали друг друга в неправильном понимании жертвенности и христианского мученичества, но и соглашались с тем, что такой подвиг и делает, собственно, христианина христианином. Наконец, мы обнаруживаем в их текстах очевидное стремление приспосабливать объяснительные модели религиозной картины мира к истолкованию таких мирских явлений, как государственная власть, военная служба и следование неизменным принципам господства и подчинения.

Ключевые слова: послания, интерпретация, объяснительные модели, мученики, эсхатология.

Информация об авторе: Андрей Витальевич Каравашкин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, ГСП-3, 125993, г. Москва, Россия.
E-mail: karavash2008@yandex.ru

Для цитирования: *Каравашкин А.В.* Иван Грозный и Андрей Курбский: конфликт интерпретаций // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 148–161. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161



IVAN THE TERRIBLE AND ANDREY KURBSKY: A CONFLICT OF INTERPRETATIONS

© 2020. A.V. Karavashkin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Russian State University for the humanities, Moscow, Russia
Received: May 23, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article analyzes correspondence between Ivan the Terrible and Kurbsky as a conflict of interpretations. When founded on the common ground, the debates of contemporaries are only possible if the ideas are interpreted differently by the participants of the discussions. But the paradox of such a conflict is that it always implies some consensus. Indeed, without the common ground, any discussion is impossible. It can only be founded on the basis of a shared language, one developed within the same historical and cultural conditions. Despite coming from a commonly held conception of eschatology in Muscovy, Ivan the Terrible and Kurbsky held different views on The Last Judgment. And in spite of their mutual views on Christian martyrdom as being that which makes a Christian a Christian, they nevertheless accused one another of misinterpreting the act of martyrdom. Finally, we find it evident that both were striving to adapt models of religious philosophy to such earthly phenomena as government power, military service, and the adherence to the unbending principles of supremacy and servitude.
Keywords: epistolography, interpretation, explanatory models, martyrs, eschatology.
Information about the author: Andrey V. Karavashkin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, GSP-3, 125993, Moscow, Russia.
E-mail: karavash2008@yandex.ru
For citation: Karavashkin A.V. Ivan the Terrible and Andrey Kurbsky: a Conflict of Interpretations. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 148–161. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161

Знаменитое Первое послание Андрея Курбского Ивану Грозному, составленное в апреле 1564 г., вскоре после бегства царского воеводы из Юрьева в Вольмар к польскому королю Сигизмунду II Августу из династии Ягеллонов, вращается вокруг двух тем. Первая тема — мученичество, вторая — Страшный суд. Есть, однако, и еще одна, третья тема. Она логично продолжает первые две. Это тема Антихриста.

Летом того же года царь отвечает на инвективы Курбского пространным письмом, имевшим в заголовке указание: «Благочестиваго великого государя царя и великого князя Иоанна Васильевича всея Русии послание во все его великия Росии государство на крестопреступников князя Андрея Михайловича Курбского с товарыщи о их измене» [4, с. 12]. Ясно, что прочитать грамоту, по замыслу составителя, мог не только непосредственный виновник обмена письмами. И окружение Курбского, и довольно широкий неопределенный круг лиц как в России, так и за ее пределами — все они становились потенциальными читателями этого, по выражению Р.Г. Скрынникова, «манифеста самодержавия» [6, с. 95]. Причем манера, которой придерживался в этом случае августейший адресант, выдавала привычную для дипломатических писем шаблонную схему: на каждый тезис обвинения приводился подробнейший ответ, который включал дословное изложение опровергаемых фраз противника. Это была традиция Посольского приказа, ведь по такой схеме велась обширная переписка со многими европейскими странами, в том числе с польско-литовскими дипломатами. Следовательно, Грозный был просто обречен в силу сложившегося эпистолярного обычая коснуться всех упомянутых и весьма неприятных тем: на самом ли деле московский государь проливал кровь мучеников, дол-

жен ли он за это отвечать на Страшном суде, можно ли считать, что монарх действует по наущению темных сил, принимая решение при непосредственном участии Антихриста, который уже пришел и внедрился в окружение великого князя, чтобы совершать свою разрушительную работу?

Грозный не сомневался в том, что вопросы эти важны, достойны обсуждения. И, возможно, беспрецедентность этих обвинений и вынудила царя отвечать Курбскому. Полемика такого плана для Московского царства — случай небывалый, но ведь и повод был исключительным. Никогда отъехавший к врагу воевода не объяснял так развернуто, дерзко и концептуально причины своей измены, и причем в открытом письме. Уже давно введены в оборот свидетельства источников, доказывающих, что о Первом послании Курбского знал широкий круг лиц как в Литве, так и в России [2, с. 304–329]. И само дерзкое письмо Курбского рассматривалось в Москве в качестве важнейшего и неопровержимого доказательства его измены [1].

Показательно, что Курбский в Первом послании в основном клеймит государя за неправедные деяния, но сам образ мыслей Грозного почти не затрагивает. Первое обвинение относится к пролитию мученической крови: «Почто, царю, силных во Израили побил еси и воевод, от Бога данных ти на враги твоя, различными смертьми расторгл еси и *победоносную святую кровь* (здесь и далее курсив мой. — *А.К.*) их во церквах божиих пролиял еси и *мученическими кровьми* праги церковные обагрил еси и на доброхотных твоих и душу за тя полагающих *неслыханные от века муки и смерти и гоненья умыслил...*» [4, с. 7]. Перечисляя свои труды и подвиги, Курбский замечал, что царь их ставит ни во что, платит за верность и храбрость преследованиями. Курбский рассчитывает сказать о своих обидах в день общего Страшного суда: «А писанейце сие, слезами измоченное, во гроб с собою повелю вложити, грядущи с тобою на суд бога моего Исуса. Аминь» [4, с. 8]. Только в конце (в приписке) князь упоминает того, кто «днесь шепчет во уши ложная царю» [4, с. 9].

Во Втором послании князь подверг уничтожающему разбору саму эпистолярную манеру Грозного, обратил внимание на неряшливость и громоздкость аргументации, замечая при этом, что мог бы ответить на каждое слово, но решает прибегнуть к молчанию: ведь самое главное он скажет в день Страшного суда. Курбский замечал также, что овладел и умением писать кратко, что хорошо обучен и знает сочинения древних авторов.

Полемисту важно было продемонстрировать, что он имеет дело с оппонентом-варваром, сам спор с которым относится к разряду сомнительных предприятий: «А хотех на кождое слово твое отписати, о царю, и мог бы избранне, понеже за благодатию Христа моего и язык маю аттически по силе моей наказан, аще уже и во старости моей зде приучихся сему, но удержах руку со тростию сего ради, яко и в прежнем посланию моем написах ти, возлагаючи все сие на Божий суд: и умыслих и лучше разсудих зде в молчанию пребыти, а тамо глаголати пред маестатом Христа моего со дерзновением вкупе со всеми избиенными и гонимыми от тобя…» [4, с.102].

Только в Третьем письме, завершенном в сентябре 1579 г., перебежчик обращается, наконец, к существу некоторых обвинений царя Ивана из Первого пространного письма, но выборочно. Так, например, он делает важную оговорку, вспоминая упреки Грозного. Тот, кто не бежит от гонителей, подобен самоубийце: «Аще ли же кто прелютаго ради гонения не бегает, аки бы сам собе убийца, противящеся Господню словеси: “Аще, рече, гонят вас во граде, бегайте во другий”[1]» [4, с. 108]. В основном князь делает акцент на том бесчестии, которому подверг царь праведного исповедника Сильвестра и многих мучеников, напоминает о бесславном поражении царя от Девлет-Гирея, когда была сожжена Москва, упоминает взятие Полоцка Баторием, а также пленение некоторых русских воевод перед этим (в 1578 г.). Содержит послание и обширные переводные фрагменты «Парадоксов» Марка Туллия Цицерона, которые цитируются в назидание царю наряду с Житием Николая Мирликийского Симеона Метафраста и Книгой премудрости Иисуса, сына Сирахова. В письме выражена надежда и на покаяние царя: «Очютися и воспряни!» [4, с. 118]. В целом тональность и концепция этого текста свидетельствуют о том, что он создавался или в момент, когда у Курбского уже складывался замысел «Истории о великом князе Московском», или непосредственно во время работы над этим монументальным историческим текстом, включавшим мартиролог новоизбиенных мучеников.

Иными словами, для Курбского Грозный — в первую очередь царь-мучитель, подобный деспотам древности. Он опасен не силою убеждения, которая отличает праведников, а преступными деяниями. То есть князь

1 Мф. 10: 23.

Андрей делает все возможное, чтобы не играть на одном поле со своим противником, по любому поводу он выводит деспота за пределы рациональной полемики, стараясь подавить его эрудицией и учеными выписками. Впрочем, здесь Курбский последовал за самим Грозным, который в Первом письме продемонстрировал не только широчайшее знание скриптурных текстов, но и владение фактологией летописей и хронографов, назидательными примерами душеполезной литературы.

Царь Иван между тем не ограничивался отсылками к авторитетным сочинениям, находил у оппонента такие ключевые микросюжеты и тезисы, обсуждение которых в конечном счете обнажало мировоззренческий конфликт спорящих.

То есть Грозный улавливает в аргументации своего оппонента самое существенное. И именно по этим фундаментальным принципам он и наносит основной удар, подвергает философию и обличительный пафос Курбского *деконструкции*, выбивает у противника почву из-под ног. И в этом автор пространного ответа 1564 г. весьма последователен.

Грозный судит Курбского и за отъезд (намерение причинить вред Русскому государству), и за сам образ мыслей: «Тако ли убо навыкл еси, кристиянин будучи, кристиянскому государю подобно служити? И тако ли убо честь подобна воздаяти от Бога данному владыце, яко же ты бесовским обычеем яд отрыгаеши?» [4, с. 15]. О том, что Курбский опасен не столько переходом на сторону врага, сколько своими ложными утверждениями и разоблачительными текстами, державный полемист заявляет прямо: «Аще ти с ними воеватися, тогда ти и церкви разоряти, и иконы попирати и крестиян погубляти; аще и руками где не дерзнеши, но мыслию яда своего смертоноснаго много сия злобы сотвориши» [4, с. 13].

Показательно, что это *мыслепреступление* затрагивало базовые, ключевые конвенциональные модели Средневековья, такие типичные объяснения, которые лежали в основе картины мира средневекового человека.

Начнем с мученичества. Еще А.М. Панченко отмечал: «Для традиционалистов больше всего характерен тип мученика, страдальца» [8, с. 49]. Представление о мучениках за веру получило широкое распространение в средневековой Руси. В ту эпоху подвиги «мучеников» и «страстотерпцев» не различали терминологически, хотя уже на страницах «Степенной книги» применительно к мученикам за Христа последовательно используется обо-

значение «исповедник» (таков был, видимо, узус XVI столетия) [3, с. 521–523]. Не стоит говорить, насколько был важен институт мученической святости для Средневековья. Показательно, что Курбский стремился применить идею мученичества именно к тем, кто пострадал от тирании Ивана IV (в дальнейшем он разовьет эту параллель и сделает ее одной из ведущих тем «Истории о великом князе Московском»). При этом Курбский ставит себя в положение жертвы и отождествляет фактически с теми невинными страдальцами, которые обличают тирана, находясь у престола Господня: «Что провинили пред тобою и чем прогневали тя кристьянскии предстатели? Не прегордые ли царства разорили и подручны тобе их во всем сотворили, у них же прежде в работе были праотцы наши? Не предтвердые ли грады ерманские тщанием разума их от Бога тебе данны быша? Сия ли нам, бедным, воздал еси, всеродно погубляя нас?» [4, с. 7].

Слово «предстатель» имело в памятниках средневековой Руси несколько значений: 'предстоящий', 'заступник', 'выступающий впереди войска' [7, с. 211]. Каждое из этих значений могло быть здесь реализовано. Побитый без правды у престола Господа взывает об отмщении: «Не радуйся о сем, аки одолением тощим хваляся; разсеченныя от тебе, у престола господня стояще, отомщения на тя просят, заточенные же и прогнанные от тебе бес правды от земля к богу вопием день и нощь на тя!» [4, с. 8]. Одновременно «предстатель» может быть покровителем-заступником, подобным Федору Ростиславичу Ярославскому и Смоленскому, которого Курбский вспоминает в переписке (в том числе и в связи с попыткой Грозного разобраться, кому же на самом деле покровительствует святой). К тому же многие жертвы террора Ивана Грозного князь представит в качестве праведных страдальцев. Опричнина в этом смысле становилась демонической мистерий «кромешников» («опричь» — кроме), которые выступали в роли темных, антихристианских сил. Ну и поскольку речь идет о ратных подвигах, здесь можно предполагать и военачальников, «сильных во Израили» [4, с. 7]. То есть Курбский пишет о мучениках, родственных ему по характеру деятельности и социальному статусу: «Пред войском твоим хожах и исхожах и никоего тебе безчестия приведох, но развее победы пресветлы помощию аггела Господня во славу твою поставлях и никогда же полков твоих хребтом к чюжим обратих, но паче одоленья преславна на похвалу тебе сотворих» [4, с. 8].

Грозный опровергает интерпретацию мученического подвига, предложенную Курбским. Именно этот пункт полемики позволит обвинить воеводу-перебежчика в «ереси», в том смысле, как понимал это слово царь. Не будем забывать, что речь идет о специфическом грозненском богословии власти.

Мучитель и мученики дополняют и предполагают друг друга. Царь и хочет выяснить, есть ли на Руси настоящий мучитель и есть ли настоящие мученики.

Иван IV объясняет свои действия как защиту от неверных слуг, которые всегда угрожали ему и его царству. Иными словами, государь в этой системе координат рассматривается не как мучитель, а как строгий земной судья, которому слуги обязаны повиноваться. Тот, кто карает за преступление, не мучитель, а тот, кто получает по заслугам, не мученик. Если же христианин, вместо того чтобы претерпеть до конца, спасается бегством, отвергает крестное целование и готов служить противникам государя, то он только свидетельствует о нечистоте своих помыслов, о желании прилепиться к «сладости» мира сего. Такой слуга думает о временном, а не о вечном: «Убиенных же по своим изменам у престола владычня предстоящи, како убо возможно есть, паче же и человеком недоведомо. Вы же изменники, аще вопиете без правды и не приемлете, яко же выше реченно есть, понеже сластей ради просите» [4, с. 96]. Недаром царь ставит в пример Курбскому его раба Василия Шибанова, который, «при смертных вратех стоя» [4, с. 15], не отрекся от своего господина.

Но царь пошел и дальше. Не отказывая себе в естественной слабости, «играх» и греховности, присущей любому смертному, он видит «ересь» Курбского в попытке подняться над человеческим естеством. От государя князь требует исключительной чистоты, что противоречит самой идее дуализма самодержавной власти, соединяющей небесное и земное, а от преступников и неверных слуг — несвойственной им роли обличителей, судей и даже наставников, что, разумеется, Иван IV отвергал, считая подобного рода концепцию проявлением настоящего церковно-государственного отступничества. Кроме того, царь упрекает своего бывшего воеводу в непоследовательности и лицемерии: «И сие убо навацкое и фарисейское мудрствуеши: наватское убо, еже выше естества человеческаго велиши человеком быти; фарисейское же, еже, сам не творя, иным повелевавши творити» [4,

с. 16]. Сравнивая Курбского с ересиархом Наватом, Грозный утверждал, что таким образом перебежчик погубил не только свою душу, но и души своих предков: иными словами, измена Курбского вменяется всему его роду.

В идеализации так называемых мирских мучеников (пострадавших изменников) Грозный видел обожествление человека или человекобожие, попытку применить к греховному естеству несвойственные ему добродетели, своего рода идолопоклонство: «Ты же на изменных и тленных человек, не токмо человеческую высость восхищая, покладаешь, но Божию славу восхищаеш! Подобно еллином иступив ума неистовишеся, бесному подобяся; по своей страсти тленных и изменных человек похваляеш, избирая, яко же еллини свои богов почтоша!» [4, с. 36].

Итак, никаких мучеников-предстателей в Русском государстве нет [4, с. 26], а те, которых возвышает Курбский, мучились «незаконно», т. е. не за веру: «Како же не стыдишися злодеев мученики нарицати, не разсуждая, за что кто страждет? Апостолу вопиющу: “Аще кто незаконно мучен будет, сиречь не за веру, не венчается”[2]; божественному убо Златоусту и великому Афонасию во своем исповедании глаголющим: мучими бо суть татие, и разбойницы, и злодеи, и прелюбодеи: такови убо не блажени, понеже грех ради своих мучими бысть, а не бога ради. Божественному апостолу Петру глаголющу: “Лучши бо благое творя пострадати, неже злое творя”[3]. Видиши ли, яко везде не похваляет злотворящих мучения?» [4, с. 18]. У мнимого праведника была возможность убедиться в своей праведности — пострадать от царя, который обладает прерогативой Божественной власти и наказания: «Се бо есть воля господня — еже, благое творяще, пострадати. И аще праведен еси и благочестив, про что не изволил еси от мене, строптиваго владыки, страдати и венец жизни наследити?» [4, с. 14]. По мысли исследователей, тут и проходит граница между двумя мнениями: «Грех Курбского в глазах Ивана не в том, что князь бежал за рубеж, а в том, что он бежал от царского гнева» [9, с. 72].

Курбский в Первом послании 1564 г. писал: царь ведет себя так, словно принадлежит к «небытной» ереси, не боится смерти, потому что не верит в бессмертие, предполагающее суд и воздаяние в загробном мире. Грозный возражает: я не только готов предстать перед неподкупным судьей,

2 2 Тимоф. 2: 5.
3 1 Петр. 3: 17.

но верю также в прижизненное осуждение и наказание. Отсюда недалеко было до любимой темы царя Ивана, утверждавшего, что миссия мирской власти состоит в том, чтобы «страхом спасать»: «Аз же исповедаю и вем, яко не токмо тамо мучения, иже зле живущим и преступающим заповеди божия, но и здесь праведнаго божия гнева, по своим злым делом, чашу ярости Господня испивают и многообразными наказании мучатся, по отшествии же света сего, горчайшее осуждение приемлюще, ожидающе праведнаго судища Спасова, по осуждении же безконечная мучения приемлют. Сице аз верую Страшному судищу Спасову» [4, с. 39].

Также решительно разоблачает царь концепцию суда-тяжбы, которую пытался обосновать князь Андрей уже в Первом письме [5]. Главное обвинение состоит здесь в том, что изменник взял на себя ответственность предвосхищать Страшный суд, заранее предвидя его характер и результат. Но у Курбского нет такого права, да и самой возможности прозревать вечное он лишен: «Почто ж и учитель ми еси, душе моей и телу моему? Кто убо тя постави судию или владателя надо мною? Или ты даси ответ за душу мою в день Страшнаго суда? Апостолу Павлу глаголющу: “Како убо веруют без проповедающаго, и како же убо и проповедуют, аще не послани будут?”[4] Сие убо бысть в пришествие Христово: ты же от кого послан еси? И кто тя рукополагал яко учительский сан восхищаеши?» [4, с. 19].

Показательно, что царь Иван обнаруживает в аргументации Курбского слабое звено, относящееся к игнорированию христианской системы ценностей. Бежавший к польско-литовским противникам воевода писал не только царю. Его послание имело характер текста, рассчитанного на Страшный суд, содержало все признаки предсмертного исповедания, вплоть до обещания явиться с грамотой к высшему Судье, чтобы жаловаться на обидчика (Курбский пишет, что завещал положить письмо в гроб). Царь довольно эффектно парировал эту страшную угрозу: долг христианина — уйти из мира, простив врагов; тот же, кто не только подменяет высшую волю волей человеческой, но и на смертном одре таит злобу и жаждет отмщения, устремляется к окончательной погибели. Таким образом, предсмертное письмо изменника по сути своей не богоугодно, усугубляет греховность пишущего; такого не следует даже отпевать по церков-

4 Рим. 10: 14–15.

ному обычаю: «А еже свое писание хощеши с собою во гроб положити, се убо последнее християнство свое отложил еси» [4, с. 46]; «Еже убо Господу повелевшу еже не противитися злу, ты же убо и обычное, еже невежда имут, конечное прощение отвергл еси; и посему убо несть подобно и пению над тобою бытии» [4, с. 97]. Тут вполне допустима аналогия с отчаянием, которое охватывает самоубийц: немирная кончина предполагает обвинение, адресованное то ли Творцу, то ли другим людям; она отмечена гордыней, крайним несмирением.

Наконец, намеки на близость Антихриста к окружению царя получают в Первом пространном послании Грозного краткое, но весьма выразительное опровержение. Царь этим пассажем подводит итог всей полемике, возвращая инвективы Курбского по праву победившей стороны: «Антихриста же вемы: ему же вы подобная творите злая советующе на церковь Божию. О сильных же во Израили и о разлиянии крови выше писах, потаки же никаким не творим, паче же сами вы супротивословия не приемлете, но паче потаки любите. А еже синклита, от преблужения роженна, не вем: паче же в вас есть таковый» [4, с. 47].

Итогом наших наблюдений может стать следующий вывод: каждый культурно-исторический тип определяется устойчивыми шаблонами объяснения фактов или конвенциональными моделями, такими общепринятыми ментальными установками, которые субъект культуры не выбирает. Последний приходит в мир и формируется в тот момент, когда эти модели активно воздействуют на общество и эксплуатируются этим обществом. Срок этих моделей недолговечен. Они остаются в прошлом вместе с той эпохой и той интеллектуальной средой, которые вызвали их к жизни. Но в момент своей активности они обладают колоссальным воздействием на сознание. Человек просто обречен на то, чтобы принимать их как нечто безусловное и не требующее доказательств. Тем не менее детерминизм этих типичных объяснений не абсолютен. Они не копируются рабски. Кроме социальной конформности, человек обладает и способностью к творчеству, к обновлению набора транслируемых стереотипов. Все априорное он может переосмыслить, наделить новым содержанием, так его интерпретировать, что от изначального смыслового наполнения моделей остается только их семантическое ядро, которое обрастает новыми значениями и коннотациями.

Фактически перед нами два разных способа вести полемику. Курбский придерживался сугубо *риторической* манеры. Его главной целью было создать негативный образ неблагодарного тирана, и одновременно он стремился вызвать сочувствие, представить себя и подобных себе жертвами произвола и несправедливости. Подобного рода ламентации были окрашены у него в религиозные тона (отсюда частое упоминание Страшного суда, концепт «мученичества», интонации предсмертной исповеди). Смысл этой манеры заключался в том, чтобы добиться *убедительности*. Конечно, Курбский стремился порой оценивать и аргументацию своего оппонента. И все же главным для него был путь от формы текста к личности его создателя. Вот почему даже литературная сторона текстов князя волнует порой больше, чем существо спора. Для него почти не существует чужой логики, иной точки зрения. Зато ему очень важно подать себя с выгодной стороны.

Позиция Грозного диаметрально противоположна. В полемике он въедлив и памятен, цепляется буквально к каждому слову, его интересует сам строй мыслей противника. Любые противоречия Курбского он стремится усилить, довести их до абсурда. Главной его целью становится обнаружение двойных стандартов. Стихией царя в полемике была именно *доказательность*. Причем царь склонен даже невыгодные для себя моменты превращать в серьезный тезис, подтверждающий изначальную правоту. Например, жестокость власти для царя — безусловная вещь. Он ее не отрицает. В союзники он берет и императора Константина, повинного в сыноубийстве, и святого Федора Ростиславича, который устроил кровопролитие на Пасху. Не любовь к власти (она не нуждается в любви), а подчинение — вот что важно царю Ивану. Здесь уже на первом месте не риторика, а суровая реальность. Царь склонен к обесцениванию возвышенного, к приземленной манере вести дискуссию.

Споры современников возможны на базе общих конвенциональных моделей в том случае, если они по-разному интерпретируются участниками словесного поединка. Но конфликт парадоксальным образом всегда предполагает и совпадение. Для идейных и эстетических дискуссий необходима, несмотря на все отличия, общая платформа убеждений и ценностей. Ведь разногласия оппонентов должны, несмотря на антагонистические расхождения, иметь единую почву, общий исток, существенную культурную соотнесенность. История русской книжности XVI в. на примере Переписки

Ивана Грозного с Андреем Курбским, на наш взгляд, доказывает это правило с максимальной очевидностью.

Список литературы

1 *Ерусалимский К.Ю.* «Грамоту писал невежливо»: Книжное творчество и безумие в России XVI–XVII вв. // Новое литературное обозрение. 2017. № 4 (146). С. 123–143.

2 *Ерусалимский К.Ю.* Сборник Курбского. М.: Знак, 2009. Т. I. 881 с.

3 *Каравашкин А.В.* Литературный обычай Древней Руси (XI–XVII вв.). Изд. 2-е, доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 720 с.

4 Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Текст подгот. Я.С. Лурье и Ю.Д. Рыков. Л.: Наука, 1979. 432 с.

5 *Сергеев В.М.* Структура текста и анализ аргументации первого послания Курбского // Методика по изучению источников по истории русской общественной мысли периода феодализма. М.: Ин-т истории СССР АН СССР, 1989. С. 118–130.

6 *Скрынников Р.Г.* Иван Грозный. М.: Наука, 1983. 250 с.

7 Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1992. Вып. 18: (Потка — Преначальный). 290 с.

8 *Панченко А.М.* О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.

9 *Панченко А.М., Успенский Б.А.* Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1983. Т. 37. С. 54–78.

References

1 Erusalimskii K.Iu. “Gramotu pisal nevezhlivo”: Knizhnoe tvorchestvo i bezumie v Rossii XVI–XVII vv. [“Wrote Literature Impolitely”: Book Writing and Madness in Russia of the 16th–17th Centuries]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2017, no 4 (146), pp. 123–143. (In Russ.)

2 Erusalimskii K.Iu. *Sbornik Kurbskogo* [Collection of Kurbsky]. Moscow, Znak Publ., 2009. Vol. I. 881 p. (In Russ.)

3 Karavashkin A.V. *Literaturnyi obychai Drevnei Rusi (XI–XVII vv.)* [The Literary Custom of Ancient Russia (11th–17th Centuries)], 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2018. 720 p. (In Russ.)

4 *Perepiska Ivana Groznogo s Andreem Kurbskim* [Correspondence of Ivan the Terrible with Andrei Kurbsky], ed. by Ia.S. Lurie and Iu.D. Rykov. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 432 p. (In Russ.)

5 Sergeev V.M. Struktura teksta i analiz argumentatsii pervogo poslaniia Kurbskogo [Text Structure and Analysis of the Argument of the First Message of Kurbsky]. *Metodika po izucheniiu istochnikov po istorii russkoi obshchestvennoi mysli perioda feodalizma* [Methods for Studying Sources on the History of Russian Social Thought of the Feudal Period]. Moscow, Institut istorii SSSR AN SSSR Publ., 1989, pp. 118–130. (In Russ.)

6 Skrynnikov R.G. *Ivan Groznyi* [Ivan the Terrible]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 250 p. (In Russ.)

7 *Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian Language, 11th–17th Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1992. Issue 18. 290 p. (In Russ.)

8 Panchenko A.M. *O russkoi istorii i kul'ture* [About Russian History and Culture]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 464 p. (In Russ.)

9 Panchenko A.M., Uspenskii B.A. Ivan Groznyi i Petr Velikii: kontseptsii pervogo monarkha [Ivan the Terrible and Peter the Great: the Concepts of the First Monarch]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1972, vol. 37, pp. 54–78. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

БОГУЧАРОВСКИЙ «БУНТ» В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л.Н. ТОЛСТОГО: ИСТОЧНИКИ, ФИЛОСОФИЯ, ПОЭТИКА

© 2020 г. А.В. Гулин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 января 2020 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-162-177

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00102

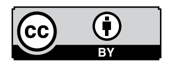
Аннотация: В статье предпринята попытка комплексного анализа сцен богучаровского «бунта» — единственного в «Войне и мире» эпизода, посвященного теме народных волнений. Рассмотрение использованных Л.Н. Толстым исторических источников позволяет сделать вывод о глубокой укорененности художественной картины несостоявшегося мятежа в реалиях 1812 г. Выявляется соотношение в национальном сознании эпохи фигур Емельяна Пугачева и Наполеона Бонапарта как разных воплощений единой жизненной модели, провозгласившей волю грешного человека единственной движущей силой бытия. В то же время выявлено своеобразие идейной позиции Толстого, которая опиралась на принцип «Нет в мире виноватых». Сцены богучаровского «бунта» рассмотрены с точки зрения сквозного в романе конфликта естественной жизни и цивилизации. Поэтика эпизода оказывается при этом производной от религиозно-философских воззрений писателя и представляет собой поэтику непринужденного чувства и действия. Сцены богучаровского «бунта» получают в романе наряду с ярко реалистическим отображением русской истории характер цивилизованного помрачения естественной жизни. Художественный реализм и религиозно-философский утопизм выступают у Толстого в парадоксальном и продуктивном взаимодействии.

Ключевые слова: Толстой, Пушкин, Пугачев, Наполеон, цивилизация, роман, история, народ, Николай Ростов.

Информация об авторе: Александр Вадимович Гулин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: gulinimli@yandex.ru

Для цитирования: *Гулин А.В.* Богучаровский «бунт» в «Войне и мире» Л.Н. Толстого: источники, философия, поэтика // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 162–177. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-162-177



THE "REBELLION" IN BOGUCHAROVO IN LEO TOLSTOY'S *WAR AND PEACE*: SOURCES, PHILOSOPHY, POETICS

© 2020. A.V. Gulin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 12, 2020
Date of publication: March 25, 2020

Acknowledgements: This research was supported by Russian Foundation for Basic Research, project no 20-012-00102

Abstract: The article attempts to comprehensively analyze the scenes of "the revolt in Bogucharovo," the only episode in *War and Peace* devoted to the theme of civil unrest. The study of the historical sources used by Tolstoy allows us to conclude that the literary representation of a failed rebellion was deeply rooted in the realities of 1812. The article reveals a correlation in the national consciousness of the epoch between the figures of Emelyan Pugachev and Napoleon Bonaparte as different embodiments of a single life model, which proclaimed the will of a sinful man as the only driving force of existence. The article also brings to light the originality of Tolstoy's ideological position, which was based on the principle "There are no guilty people in the world." The author examines the scenes of "the revolt in Bogucharovo" from the standpoint of the conflict of natural life and civilization, which is present throughout the novel. The poetics of the episode, that is the poetics of spontaneous emotion and action, is derived from the religious and philosophical views of the writer. The scenes of "the revolt in Bogucharovo" in the novel realistically present episodes of Russian history and artistically "darken" the natural course of life. Artistic realism and religious-philosophical utopianism in Tolstoy's novel interact in a paradoxical yet productive manner.

Keywords: Tolstoy, Pushkin, Pugachev, Napoleon, civilization, novel, history, people, Nikolai Rostov.

Information about the author: Alexander V. Gulin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: gulinimli@yandex.ru

For citation: Gulin A.V. The "Rebellion" in Bogucharovo in Leo Tolstoy's *War And Peace*: Sources, Philosophy, Poetics. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 162–177. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-162-177

1

«Война и мир» — эпическая книга о народном единстве, о торжествующей в 1812 г. «сущности характера русского народа и войска». Внутренние распри, братоубийственная война никак не должны были оказаться в поле зрения Толстого — исторически или духовно. Сословные, идеологические противоречия русского мира (если не принимать в расчет эпилог «Войны и мира») действительно выглядят в романе примиренными домашней, семейной правдой национального жизненного уклада. Лучшее тому свидетельство — братское единство господ Ростовых и ловчего Данилы в потрясающих «охотничьих» сценах произведения.

Тем не менее вполне очевидно, что роман Толстого, в силу своей эпической всеохватности, должен был так или иначе отобразить все сколько-нибудь значительные стороны национальной действительности в эпоху войны с Наполеоном. И память о событиях гражданской войны XVIII в., о Пугачевщине как устремленном в будущее разрушительном духовном явлении, хотя и с большим своеобразием, тоже напомнила о себе в романе. Речь идет прежде всего о картинах так называемого «богучаровского бунта», которые занимают несколько глав во второй части III тома «Войны и мира».

Собственно, Толстой показал бунт не вполне состоявшийся, едва наметившийся. Суть его, как известно, свелась в романе к тому, что мужики села Богучарово перед лицом близкой наполеоновской оккупации не только отказались покинуть свои дома и уехать вместе с княжной Марьей Болконской вглубь страны, но и насильственно удерживали в имении саму только что осиротевшую княжну. Ее спасителем и усмирителем

бунта неожиданно для себя оказался Николай Ростов, случайно заехавший в Богучарово в поисках фуража для своей воинской части.

Как всегда в «Войне и мире», Толстой опирался в своем повествовании на подлинные факты и происшествия. В случае с богучаровским «бунтом» источники эпизода выглядят не вполне определенными, тем не менее можно не сомневаться, что и здесь писателем руководил вовсе не беспочвенный полет фантазии, что перед нами один из ярких примеров толстовской художественной типизации.

Прежде всего, Толстой, очевидно, имел в виду события, происходившие летом 1812 г. с его дедом Н.С. Волконским и матерью М.Н. Волконской. На это обстоятельство в свое время обратил внимание А.Г. Тартаковский, который издал в 1990 г. дневник Д.М. Волконского — двоюродного дяди писателя. Автор дневника, покинув Москву вместе с русской армией, направился в Ясную Поляну к брату своего отца и деду Толстого. «Заехал на дороге в кабак узнать, тут ли дядя, — отметил он, — нашел пьяного ундер-офицера, который доказал мне грубостию, сколь народ готов уже к волнению, полагая, что все уходят от неприятеля. Приехав в деревню, узнал я, что дядя и с дочерью поехали тому два дни в Тамбовскую деревню к княгине Голицыной, начавшиеся беспорядки и волнения в народе его понудили» [3, с. 145–146]. За этим глухим свидетельством, по всей вероятности, скрывались происшествия, гораздо лучше известные Толстому по семейным преданиям.

Факты народного неповиновения в 1812 г., несмотря на деликатность этой темы, отмечали также и некоторые другие современники событий. Природа таких волнений была, как правило, неоднозначной. Иногда за поступками крестьян можно было предположить смутное желание с приходом Наполеона избавиться от крепостной зависимости. Подобные мотивы угадываются, например, в рассказе смоленского помещика А.А. Кононова о крестьянской семье, которая выказала очевидную дерзость в момент приближения французских войск и отъезда своих господ вглубь России: «У нас был молодой парень, Петр, он ездил форейтором. Когда все уже было готово к выезду, 6-го августа, описанному мною, пришли сказать, что Платон, отец его, и его жена, оставляют сына при себе и не позволяют брать его. Батюшка велел их позвать; они пришли и с наглым видом объявили, что не отпустят сына, прибавляя: "Прошла ваша власть, едете сами, Бог ведает куда, Бог ведает, что с вами будет, не даем сына!" В то время подобная выходка одна могла повести к

бунту. Отец мой сказал: “Пусть так, пусть сын ваш остается; но знайте, что если я возвращусь, он в первый набор будет рекрут”. Они отвечали с дерзостию: “Не стращайте, не стращайте! Не вернетесь, батюшка!”» [6, с. 231]. По словам малолетнего в ту пору мемуариста, крестьянский сын после их возвращения действительно был отдан в солдаты. Записки Кононова увидели свет на страницах «Чтений в Обществе истории и древностей российских», выпусками которых Толстой интересовался в годы создания «Войны и мира».

Наряду с огромным энтузиазмом, который вызвал в народе объявленный набор ополченцев, это событие также не проходило без тяжелых сцен, а возможно, и отдельных признаков народного недовольства. «Мы отложили нашу поездку в деревню, — сообщала М.А. Волкова своему корреспонденту В.И. Ланской (Толстому эти письма были известны в подлиннике), — узнав, что там происходит набор ратников. Тяжелое время в деревнях даже на 100 человек одного берут в солдаты и в ту пору, когда кончены полевые работы. Представь же, что должно быть теперь, когда такое множество несчастных отрывается от сохи. Мужики не ропщут; напротив, говорят, что они все охотно пойдут на врагов, и что во времена такой опасности всех следовало бы брать в солдаты. Но бабы в отчаянии, страшно стонут и вопят, так что многие помещики уехали из деревень, чтобы не быть свидетелями сцен, раздирающих душу» [4, с. 588].

Главная же причина, возбуждавшая ропот среди крестьян и даже отмеченные современниками вспышки народного гнева, состояла в недостаточном, по их мнению, патриотизме и приверженности господ французским обычаям и языку. Все европейское вызывало в деревнях подозрительность и неприязнь, пробуждая в то же время давние сословные противоречия.

Трудности переживали многие из тех, кто летом 1812 г. решил покинуть Москву. Эти люди, как передавал сенатор А.Д. Бестужев-Рюмин, «находили в пути своем большие неприятности или, лучше сказать, были в величайшей опасности от подмосковных крестьян, чрез селения которых должны были ехать». Мемуарист говорил о крестьянах: «Они называли удалявшихся трусами, изменниками и бесстрашно кричали тем, которые мимо селений ехали: “Куда, бояре, бежите вы с холопами своими? Али невзгодье и на вас пришло? И Москва в опасности вам не мила уже? И которые из удалявшихся по необходимости и должны были останавливаться в селениях, для отдохновения и корму лошадей, то таковые вынуждаемы были хозяевами дворов,

у которых останавливались, платить себе за овес и сено втридорога, и сверх того просто за постой <...>, и беспрекословно должны были повиноваться сему закону, если не хотели сделаться жертвою негодования противу своего побегу освирепевшего народа. Многие из удалявшихся из Москвы на своих собственных лошадях возвращались опять в Москву пешками, лишившись дорогою и лошадей своих и с экипажем и имущества» [9, т. 2, с. 79].

Сцены богучаровского «бунта» в «Войне и мире» отражали действительную сложность и неоднозначность восприятия событий в крестьянской среде, возникающие порой на фоне общей готовности сопротивляться врагу неожиданные духовные «помрачения». И картины несостоявшегося бунта определенно проецировались тут на неистребимую в веках память о грозных потрясениях ушедшего столетия. Это была только тень Пугачевщины, не более того, но ее присутствие выглядело в русском мире времен первой Отечественной войны совершенно реальным. Не менее очевидным оказалось оно и в романе Толстого.

Рассказ о «бунте» в Богучарове предварялся на страницах «Войны и мира» исключительно яркой характеристикой проживающих здесь («диких», по определению старого князя Болконского) мужиков: «Между ними всегда ходили какие-нибудь неясные толки, то о перечислении их всех в казаки, то о новой вере, в которую их обратят, то о царских листах каких-то, то о присяге Павлу Петровичу в 1797 году (про которую говорили, что тогда еще воля выходила, да господа отняли), то об имеющем через семь лет воцариться Петре Федоровиче, при котором все будет вольно и так будет просто, что ничего не будет. Слухи о войне и Бонапарте и его нашествии соединились для них с такими же неясными представлениями об антихристе, конце света и чистой воле» [9, т. 11, с. 142]. Оставляя до времени вопрос о совершенно очевидной иронической тональности писателя, стоит обратиться к тем действительным фактам, которые получили суеверное преломление в сознании богучаровских крестьян.

Прежде всего, здесь обращает на себя внимание упоминание императора Павла Петровича. Его недолгое пребывание у власти (1796–1801) действительно было отмечено шагами, направленными на облегчение участи крепостных и некоторое урезание власти помещиков, почти совершенно безграничной в минувшую Екатерининскую эпоху. Впервые со времен царицы Елизаветы Петровны крестьяне по его требованию присягали

в 1797 г. новому государю наряду с прочими сословиями. Тогда же Павел Петрович отменил объявленный незадолго до этого чрезвычайно тягостный рекрутский набор, заменил хлебную подать менее обременительной денежной. Было запрещено продавать крестьян без земли, использовать их на барщине больше трех дней в неделю. Они получили право жаловаться на своих владельцев. С точки зрения крепостных, эти меры служили подтверждением давних, со времен Пугачева имевших место толков о «добром наследнике». «Едва только император Павел вступил на престол, — рассказывал историк той эпохи Е.П. Трифильев, — как среди крепостных стали распространяться слухи о перемене их положения, породившие случаи сначала незначительных волнений; но когда ряд указов, следовавших один за другим, показал, что новый государь действительно озабочен положением крестьян и серьезно стремится к его облегчению, тогда крестьяне увидели в новом царствовании <…> ту зарю свободы, которая, казалось, погасла для них навсегда. Крестьяне не хотели верить, что нет указа о свободе, они были убеждены, что этот указ издан новым государем, да его скрывают помещики и власти, ими подкупленные» [10, с. 20].

Еще более многозначительным выглядело в романе упоминание «имеющего через семь лет воцариться Петра Федоровича». Темные обстоятельства, при которых в 1762 г. окончил свои дни не успевший даже короноваться император Петр III, дали повод к появлению нескольких самозванцев. Наибольшую известность среди них, конечно, получил Емельян Иванович Пугачев. Он явно эксплуатировал популярные в народе ожидания «мужицкого царя» и слухи о чудесном спасении свергнутого «злой женой» народного государя. Толки богучаровских крестьян из романа по-своему отразили общие для крестьянского мира второй половины XVIII в. смутные настроения, как правило, окрашенные понятиями о конце света и мужицком рае.

Объясняя «дикий» характер богучаровских крестьян, Толстой говорил о «таинственных струях народной русской жизни, причины и значение которых бывают необъяснимы для современников». Далее в романе сказано: «Подводные струи не переставали течь в этом народе и собирались для какой-то новой силы, имеющей проявиться так же странно, неожиданно и вместе с тем просто, естественно и сильно. Теперь, в 1812-м году, для человека, близко жившего с народом, заметно было, что эти подводные струи производили сильную работу и были близки к проявлению» [9, т. 11, с. 143].

Замечательно, что в этом рассуждении Толстого ничего не говорится о направлении, которое примут таинственные народные силы: обратятся они в итоге против Наполеоновского нашествия или же взорвут Россию изнутри? Рассматривая события словно бы непосредственно в момент их совершения (важнейший поэтический принцип «Войны и мира»), писатель улавливает здесь некую таинственную альтернативу, независимый от любых логических построений выбор народом своего исторического пути.

2

В свое время Н.Н. Страхов, размышляя о художественных особенностях «Войны и мира», находил глубинную поэтическую преемственность между романом Л.Н. Толстого и «Капитанской дочкой» А.С. Пушкина. С точки зрения современных представлений о Толстом и его шедевре это мнение выглядит далеко не бесспорным. Зато богучаровские главы романа-эпопеи, безусловно, являются точкой идейного и тематического соприкосновения двух великих произведений русской литературы. Разумеется, это сближение непреднамеренное, укорененное в единстве национальной исторической проблематики.

Особенно заметна сюжетная перекличка романов Толстого и Пушкина в показе тех настроений, которые вызывает у жителей Белогорской крепости и у богучаровских крестьян приближение в одном случае — Пугачева, в другом — Наполеона.

Пушкинский герой Петр Гринев рассказывал о постепенно нарастающих среди казаков мятежных настроениях, о каких-то таинственных контактах между казаками и самозванцем, о его обещаниях казачьему миру. Примерно так же накалялась обстановка и в «Войне и мире», где «крестьяне, как слышно было, имели сношения с французами, получали какие-то бумаги, ходившие между ними», где упоминался некий мужик, который привез от французов «сто рублей ассигнациями (он не знал, что они были фальшивые), выданные ему вперед за сено» [9, т. 11, с. 144].

По прочтении того и другого фрагмента трудно избавиться от впечатления, что, помимо вещей самых очевидных, здесь идет речь о действии на человеческую душу и народный мир какой-то обольстительной, помрачающей чувства и разум смертоносной силы, причем силы одной и той же.

Подлинные истоки Пугачевщины (и это хорошо различимо в «Капитанской дочке») таинственны, скрыты в неразгаданных порой суе-

верных глубинах народной жизни, берущих свое начало в самом первом грехопадении. Богучаровский бунт на страницах романа Толстого, безусловно, явление того же порядка, хотя и вдохновленное теперь уже нашествием передовых европейцев во главе с их «просвещенным» кумиром.

Признавая в Бонапарте самое яркое воплощение, своеобразный «эталон» начал бунтарства и революционности, люди 1812 г. вполне определенно видели в нем самозванца и «всемирного поджигателя». Позднейшие историки будут спорить, насколько реальными выглядели в период Отечественной войны опасения русской смуты, рассуждать о намерениях и планах на этот счет самого Наполеона. Задним числом тревога людей той поры чаще всего будет казаться необоснованной. Между тем для современников Наполеон и смута выступали как понятия равнозначные. Вот почему, например, один из публицистов эпохи, говоря о Наполеоне, совершенно естественно прибегал к выразительным, говорящим аналогиям: «Правда, что и он в свою очередь много займет места в истории и надолго сохранится в памяти потомства. Но что такое будет память сия как не печать вечного проклятия? — И Картуш разве также не поставлен в истории? — И Пугачев разве также не памятен?» [1, с. 7]. Сравнение Наполеона с Пугачевым для русских современников грозных событий не представляло собой никакого парадокса: поставить нелигитимного французского императора (плебисцит 1804 г., одобривший коронацию последнего, воспринимался всего лишь как очередной кощунственный фарс) в один ряд с лжеимператором Петром Третьим было для них совершенно естественно.

Пугачевщина, память о которой далеко еще не стала преданием столетий, означала, с точки зрения современников 1812 г., не только зловещее историческое событие, но духовный принцип, жизненную модель, провозгласившую самозванство, собственную волю грешного человека главными и определяющими силами бытия. Народный бунт, будь то во Франции эпохи революции, или в России 1773–1775 гг., выглядел, с их точки зрения, дорогой к полному торжеству «подлого» честолюбия, вседозволенности и — в итоге — к попранию человеком его божественной природы. В этом смысле Наполеоновская империя как венец революционного самовластья представлялась глубоко родственной царским притязаниям безграмотного донского казака.

Схожими были и плоды что европейского, что русского бунта, в том и другом случае таинственными путями устремленного к покорению

Москвы. Размышляя после оставления французами древней русской столицы о наполеоновском приказе взорвать напоследок московский Кремль и кремлевские соборы, адмирал А.С. Шишков говорил: «Кто после сего усумнится, чтоб он, если бы то в возможности его состояло, не подорвал всю Россию и, может быть, всю землю, не исключая и самой Франции?» [11, с. 11]. Пугачевщина и бонапартизм одинаково, по мнению людей того времени, покушались на основания русской и мировой гармонии, одинаково готовили «переворот» всего света и утверждение в нем безбожной власти.

3

В отличие от некоторых современников Наполеоновской эпохи и даже от своих современников (среди последних были святитель Феофан Затворник и святитель Игнатий Брянчанинов) Толстой не считал Наполеона предтечей Антихриста. Впрочем, отдельные описания романа в силу своей исключительной художественной полноты и многомерности (как это происходит, например, в почти невероятной сцене, где показан Наполеон перед Москвой на Поклонной горе) независимо от воззрений художника заключали в себе возможность в том числе и такой трактовки образа (см.: [5]). Под этим углом зрения полученные богучаровскими крестьянами «подметные письма», подаренная случайному мужику в знак обещания будущих «щедрот» фальшивая ассигнация (совершенно достоверные подробности из истории 1812 г.) (см.: [7]) тоже могут интерпретироваться в том числе как некий прообраз будущих искушений всемирного беззаконника. Тем не менее в контексте толстовской философии богучаровский «бунт», конечно, представлял собой нечто совсем иное, являлся, скорее, печальным «сбоем», который дала вечно прекрасная, эмоционально отзывчивая русская действительность.

У истоков замысла «Войны и мира» находилась мечта ее создателя о непринужденном чувствительном единстве всех живущих на свете. Великий поэт земного счастья, Толстой создавал книгу о естественной жизни, которая таит в себе разрешение всех противоречий, заключает в своем течении абсолютную меру хорошего и дурного, дарит человеку вечное, несомненное благо. Название в духе Н.А. Островского «Все хорошо, что хорошо кончается», которое на первых порах Толстой собирался дать своему роману, как нельзя лучше выражало «несущую» идею произведения. «Война и мир» в первую очередь утверждала и прославляла толстовскую мечту о божествен-

ной, словно никогда не знавшей грехопадения, чувствительной сущности всего, что живет и дышит. «Идеал есть гармония, — записал Толстой в дневнике в год начала работы над романом. — Одно искусство чувствует это. И только то настоящее, которое берет себе девизом: нет в мире виноватых. Кто счастлив, тот прав!» [9, т. 48, с. 53].

Естественная жизнь, чувствительная нравственность не нуждались, по мысли Толстого, ни в каком цивилизованном оформлении. «Жизнь между тем, — говорил он о русском мире в канун войны 1812 г., — настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований» [9, т. 10, с. 151].

Природа больших и малых конфликтов, которые возникают в романе, при всем психологическом их разнообразии, как правило, имеет единую и совершенно определенную первопричину. Это покушение цивилизации («головного», отвлеченного, оформленного, сознательного начала в мироздании) против естественного бытия. Собственно, название «Война и мир», которое часто и на разные лады интерпретировалось всеми, кто размышлял о толстовском шедевре, прежде всего означает именно такое противостояние (или же в какие-то периоды простое сосуществование) естественной жизни и цивилизации — согласно представлениям Толстого, жизни и не-жизни. Действующие лица романа и до некоторой степени целые народы проходят в «Войне и мире» через бесконечные «ловушки» цивилизации, чтобы самим ходом событий, в дальнейшей жизни и даже в смерти приблизиться к торжеству толстовской эмоциональной правды и «данного нам в ощущениях» («прелести» бытия, как любит говорить писатель) безличного сверхчувственного начала вселенной.

Богучаровский «бунт», очевидно спровоцированный наполеоновскими соблазнами, при всей укорененности эпизода в действительных происшествиях национальной истории оказался в этом смысле одним из показанных в романе, хотя и крайне своеобразным, цивилизованным «вывихом» естественной жизни. Нечто подобное происходило у Толстого и в судьбах отдельных героев (скажем, наполеоновская мечта князя Андрея Болконского, несостоявшаяся измена своему жениху — Болконскому —

Наташи Ростовой, масонские искания Пьера Безухова) и в событиях большого исторического масштаба (обернувшееся катастрофой насквозь политическое, «головное», как полагал Толстой, сражение под Аустерлицем). Больше того, сказанное относится не только к «Войне и миру», но и к другим произведениям писателя (самый показательный пример — почти вся от начала до конца повесть «Отрочество» и то место, которое занимает она в толстовской трилогии о становлении человека).

Такого рода цивилизованные покушения на человека и мир почти всегда выглядят у Толстого как более или менее глубокие помрачения — душевной жизни отдельной личности или психологии масс, описанные, как правило, с необычайной, потрясающей воображение рельефностью. Нередко в них можно было бы увидеть признаки настоящего постороннего вторжения или даже беснования (безобразное поведение подростка Иртеньева в «Отрочестве», нравственное «падение» Наташи во II томе «Войны и мира»), если бы они не занимали своего места в единой художественной концепции произведения, предлагающей все-таки иные этические категории. Вместе с тем именно философское «выпадение» художника из русской духовной традиции становится в каждом из этих случаев источником столь же чрезвычайного психологического реализма.

Нечто подобное происходит и в картинах богучаровского «бунта». Здесь можно увидеть вполне объективную духовную правду истории: смущение крестьян лживыми французскими посулами, пробуждение темных суеверных глубин народного сознания. Тень Пугачевщины действительно присутствует в этом не вполне характерном эпизоде «Войны и мира». Тем не менее отраженный в поэтике романа его философский контекст постоянно проецирует правду русской истории на субъективно авторское понимание происходящего и во многом определяет прямо толстовские способы разрешения действительных противоречий. При этом отношения мужиков и княжны Марьи, почти затаенный характер крестьянского неповиновения (говорят одно, а делают или только подразумевают другое; явного насилия не проявляют, но отъезду княжны из имения все-таки препятствуют) в силу исключительной сосредоточенности писателя на «божественных» с его точки зрения эмоционально-психологических аспектах жизни сообщают эпизоду изумительное правдоподобие. Хоть «божественное» и отравлено здесь (с поправкой на загадочную умствен-

ную жизнь богучаровских крестьян) рассудочными цивилизованными отвлеченностями.

Давно замечено, что «лекарством от цивилизации» для толстовских героев обычно становится простое и сильное, часто прямо физическое потрясение. Один из наиболее показательных примеров в этом отношении — сцена ранения князя Андрея Болконского под Аустерлицем: «Как бы со всего размаха крепкою палкой кто-то из ближайших солдат, как ему показалось, ударил его в голову» [9, т. 9, с. 544–545]. И Болконский, хотя и опасно раненный, очнулся: обнаружил в себе «человека чувствительного», избавился от наполеоновского недуга. Все вернулось на круги своя. Но, пожалуй, на первом месте по «чистоте приема» у Толстого должна находиться сцена из повести «Отрочество», которая избавляет от пережитого помрачения Николеньку Иртеньева, кругом виноватого перед своими близкими. Вместо цивилизованного, обдуманного наказания розгами, которое обещал ему ненавистный гувернер St-Jérôme, собственный отец Николеньки просто взял и в порыве гнева «нецивилизованно» выдрал подростка за ухо. «Несмотря на то, что я ощущал сильнейшую боль в ухе, — говорилось в повести, — я не плакал, а испытывал приятное моральное чувство» [9, т. 2, с. 49]. Разразившиеся затем рыдания уже окончательно поправили дело. «Исцеленный» подросток заснул и через двенадцать часов, как было сказано в повести, чувствовал себя совершенно здоровым. Усмирение напомнившей было о себе Пугачевщины состоялось в «Войне и мире» так же осязаемо и так же по-отечески.

Все нравственное, что переживали и делали герои романа, обычно совершалось необдуманно и непреднамеренно. При этом, отражаясь на эмоциональном состоянии других героев, любые поступки, движения или только брошенные взгляды, не отравленные рассуждением и расчетом, безошибочно укрепляли взаимное согласие, вели к восстановлению утраченной гармонии мира и человеческих отношений. Николай Ростов совершенно случайно оказался в «мятежном» Богучарове. И был глубоко тронут обстоятельствами, в которых застал княжну Марью: «“Беззащитная, убитая горем девушка, одна, оставленная на произвол грубых, бунтующих мужиков! И какая-то странная судьба натолкнула меня сюда!” думал Ростов, слушая ее и глядя на нее. — “И какая кротость, благородство в ее чертах и в выражении!” думал он, слушая ее робкий рассказ» [9, т. 11, с. 160]. Этим

рассказом, точнее, чувством, которое моментально сообщилось герою, был определен весь дальнейший ход событий: «Когда она заговорила о том, что всё это случилось на другой день после похорон отца, ее голос задрожал. Она отвернулась и потом, как бы боясь, чтобы Ростов не принял ее слова за желание разжалобить его, вопросительно-испуганно взглянула на него. У Ростова слезы стояли в глазах. Княжна Марья заметила это и благодарно посмотрела на Ростова тем своим лучистым взглядом, который заставлял забывать некрасивость ее лица» [9, т. 11, с. 160–161].

Дальнейшие события в романе могут служить почти эталонным примером толстовской поэтики непреднамеренного действия как высшего проявления единственно значимой в романе эмоциональной нравственности. Ростов поступил необдуманно, повинуясь только душевному порыву, и, как выяснилось, очень результативно: «— Я им дам воинскую команду... Я их попротивоборствую, — *бессмысленно* (здесь и далее в цитате выделено мной. — *А.Г.*) приговаривал Николай, задыхаясь от *неразумной* животной злобы и потребности излить эту злобу. *Не соображая* того, что будет делать, *бессознательно*, быстрым, решительным шагом он подвигался к толпе. И чем ближе он подвигался к ней, тем больше чувствовал Алпатыч, что *неблагоразумный* поступок его может произвести хорошие результаты. То же чувствовали и мужики толпы, глядя на его быструю и твердую походку и решительное, нахмуренное лицо. <...> "Шапки долой, изменники!" — крикнул полнокровный голос Ростова...» [9, т. 11, с. 162–163].

Все, что случилось потом, хорошо известно. Поразивший богучаровских мужиков массовый «вывих сознания» Николай Ростов решительно «вправил» всего лишь одной молодецкой зуботычиной, полученной зачинщиком беспорядков Карпом. Возможно даже, крестьяне, подобно отроку Иртеньеву из давней повести, испытали от всего происходящего «приятное моральное чувство». Во всяком случае они, словно очнувшись от сна, дружно стали вязать тут же снятыми с себя кушаками неблагонадежного Карпа, а заодно и старосту Дрона. Естественно, мирно и дружелюбно крестьяне собрали княжну Марью в дорогу, а не помнившая зла княжна Марья простила своим крепостным все обиды. Психофизическое потрясение не в первый и не в последний раз на страницах романа возвратило естественную жизнь к ее неомраченному (даже посреди войны) нравственному течению. А Николай Ростов неожиданным для себя усмирением смуты к тому же

приобрел личное счастье — спаситель и заступник, он нашел свою будущую жену: «Все хорошо, что хорошо кончается».

Казалось бы, богучаровское «недоразумение» разрешилось в романе почти трогательным «единением» (любимое слово Толстого) господ и крепостных. Однако простодушие и покорность усмиренных мужиков в заключительной части эпизода, конечно, принесли только временное (хотя и необходимое) умиротворение. Откровенно комический характер «сцены усмирения» едва ли может вызывать иллюзии на этот счет. Помнится, пушкинский Петруша Гринев называл увиденную в Белогорской крепости присягу самозванцу «ужасной комедией». И тому же Гриневу в захваченной Пугачевым крепости накидывали петлю на шею тоже сердечные, простодушные люди: «“Не бось, не бось”,— повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить» [8, с. 308]. Грань между народным добродушием и народным зверством, «остервенением» часто в истории оказывалась почти неуловимой. Такого прочтения богучаровский эпизод романа, хотя и подчиненный единой философии «Войны и мира», тоже никак не исключал.

Авторская позиция Толстого в «мятежном» богучаровском эпизоде, подобно тому, как это происходит во всем огромном романе, ясно отражала авторскую философскую концепцию — во многом утопическую. Но именно это обстоятельство одновременно с парадоксами вызвало к жизни художественный реализм высшей пробы, определило собой колоссальный масштаб толстовского замысла, принесло огромные психологические открытия.

Список литературы

1 Беседа столетнего подмосковного жителя с пленным французским солдатом. СПб.: В тип. Военного министерства, 1813. 16 с.

2 *Бестужев-Рюмин А.Д.* Краткое описание происшествиям в столице Москве в 1812 году // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1859. № 2. С. 1–619.

3 *Волконский Д.М.* Дневник // 1812 год… Военные дневники. М.: Русская книга, 1990. С. 1–464.

4 Грибоедовская Москва в письмах М.А. Волковой к В.И. Ланской // Вестник Европы. 1874. № 8. С. 572–666.

5 *Гулин А.В.* На Поклонной горе (Москва и Наполеон в романе Л.Н. Толстого «Война и мир») // Литература в школе. 2002. № 9. С. 7–12.

6 *Кононов А.А.* Воспоминания о 1812 и 1813 годах // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1860. Кн. 3. С. 1–624.

7 *Липранди И.П.* Еще о фальшивых ассигнациях 1812 г. // Русский архив. 1865. С. 873–882.
8 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 6. 575 с.
9 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.
10 *Трифильев Е.П.* Очерки из истории крепостного права в России: Царствование императора Павла Первого. Харьков: Тип. «Печатное дело», 1904. 360 с.
11 *Шишков А.С.* О пребывании французов в Москве. СПб.: В тип. Императорского театра, 1812. 16 с.

References

1 *Beseda stoletnego podmoskovnogo zhitelia s plennym frantsuzskim soldatom* [The Conversation of a 100-Year-Old Moscow Region Resident with a Captive French Soldier]. St. Petersburg, Voennogo ministerstva Publ., 1813. 16 p. (In Russ.)
2 Bestuzhev-Riumin A.D. Kratkoe opisanie proisshestviiam v stolitse Moskve v 1812 godu [Brief Description of the Incidents in Moscow in 1812]. *Chteniia v Obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh* [Readings of the Society of Russian history and antiquities], 1859, no 2, pp. 1–619. (In Russ.)
3 Volkonskii D.M. Dnevnik [Diary]. *1812... Military diaries* [1812 ... War diaries]. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1990, pp. 1–464. (In Russ.)
4 Griboedovskaia Moskva v pis'makh M.A. Volkovoi k V.I. Lanskoi [The Griboyedov Moscow in M.A. Volkova's Letters to V.I. Lanskaya]. *Vestnik Evropy*, 1874, no 8, pp. 572–666. (In Russ.)
5 Gulin A.V. Na Poklonnoi gore (Moskva i Napoleon v romane L.N. Tolstogo "Voina i mir") [On Poklonnaya Hill (Moscow and Napoleon in L.N. Tolstoy Novel "War and Peace")]. *Literatura v shkole*, 2002, no 9, pp. 7–12. (In Russ.)
6 Kononov A.A. Vospominaniia o 1812 i 1813 godakh [Memories of the Years 1812 and 1813]. *Chteniia v Obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh* [Readings of the Society of Russian History and Antiquities], 1860, no 3, pp. 1–624. (In Russ.)
7 Liprandi I.P. Eshche o fal'shivykh assignatsiiakh 1812 g. [More on Counterfeit Banknotes of 1812]. *Russian archive* [Russkii Arkhiv], 1865, pp. 873–882. (In Russ.)
8 Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* [Complete Works: in 10 vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1978. Vol. 6. 575 p. (In Russ.)
9 Tolstoi L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [Complete Works: in 90 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1928–1958. (In Russ.)
10 Trifil'ev E.P. *Ocherki iz istorii krepostnogo prava v Rossii: Tsarstvovanie imperatora Pavla Pervogo* [Essays on the History of Serfdom in Russia: the Reign of the Emperor Paul the First]. Kharkov, Pechatnoe delo Publ., 1904. 360 p. (In Russ.)
11 Shishkov A.S. *O prebyvanii frantsuzov v Moskve* [On the Stay of the French Soldiers in Moscow]. St. Petersburg, Imperatorskogo teatra Publ., 1812. 16 p. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

«ДРЯХЛЕЮТ ПАРКИ ВЕКОВЫЕ»: ОБРАЗ ПАРКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

 М.С. Акимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 мая 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-178-193

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129)

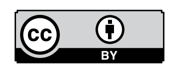
Аннотация: В статье рассмотрены два образа, характерные для русской усадебной поэзии XIX – начала XX вв., – «аллея» и «заросли», их своеобразие, особенности, соотношение и функции. Аллеи – один из излюбленных образов русской поэзии. Тому есть несколько причин: слово «аллея» благозвучно и являет собой гармонию формы и содержания; аллея является усадебной реалией и при этом метафизична: в процессе бытования и исторических коллизий образ аллеи претерпевает изменения, углубляется (несет в себе целый комплекс значений: место свиданий, размышлений, воспоминаний, символ дороги жизни, воспроизведение мира и др.), начинает соотноситься с усадебным миром в целом, с его амбивалентными характеристиками. Аллея в парке – английском или французском – предстает как средство гармонизации природной и рукотворной составляющих, как победа человека над хаосом. К началу XX в. в поэзии все чаще встречается образ заросшего, заброшенного парка, отличный от элегических образов «естественной запущенности» сада, нередких и в поэзии XIX в. В этом факте, по-видимому, находят отражение и реальные наблюдения поэтов (в газетах печатались извещения о торгах и аукционах; о запустении усадеб писали журналы начала XX в., например, «Столица и усадьба» и др.), и их предчувствия наступления хаоса. Олицетворяя собой усадьбу, ее жизнь, в поэзии аллея олицетворяет и смерть усадьбы – через физическое, «человеческое» уничтожение или «нечеловеческое», природное зарастание.

Ключевые слова: усадьба, аллея, сад, парк, усадебная поэзия, русская поэзия.

Информация об авторе: Мария Сергеевна Акимова – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: 0000-0001-6051-3949

E-mail: makanja@list.ru

Для цитирования: *Акимова М.С.* «Дряхлеют парки вековые»: образ парка в русской поэзии XIX – начала XX вв. // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 178–193. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-178-193



"DECREPIT CENTURY-OLD PARKS": THE IMAGE OF THE PARK IN THE RUSSIAN POETRY OF THE 19TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

© 2020. M.S. Akimova
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 03, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Acknowledgements: This study was carried out at IWL RAS with a grant from the Russian Science Foundation (project № 18-18-00129).

Abstract: The article considers two images typical of the Russian manor poetry of the 19th — early 20th centuries — the "alley" and the "thickets," their originality, features, correlation and functions. The alley is one of the favorite images of Russian poetry. There are several reasons for this: the word "alley" is euphonious, showing the harmony of form and content; the alley is a manor reality, yet at the same time it is metaphysical: in the process of everyday life and historical conflicts the image of the alley undergoes changes, deepens (carries a whole complex of meanings: a place of meetings, reflections, memories, a symbol of the road of life, a reproduction of the world, etc.), begins to relate to the manor world as a whole, with its ambivalent characteristics. The alley in the park — whether it is French or English — appears as an instrument of creating harmony of the natural and the man-made, the victory of the human over chaos. The article shows that by the beginning of 20th century, the image of the overgrowth is more and more often used in poetry, and this image is different from the elegiac images of naturally neglected parks often used in poetry of the 19th century. This fact apparently reflects actual observations of poets (newspapers published notices of auctions; the desolation of estates is described in the magazines of the early 20th century, for example, in *Capital and Estate*, etc.), and the feeling of the coming Apocalypsis. By personifying the estate and its life, the alley in poetry also personifies the death of the estate through physical, "human" destruction or "inhuman," natural overgrowth.

Keywords: manor, alley, garden, park, manor poetry, Russian poetry.

Information about the author: Maria S. Akimova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0001-6051-3949

E-mail: makanja@list.ru

For citation: Akimova M.S. "Decrepit Century-Old Parks": The Image of the Park in the Russian Poetry of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 178–193. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-178-193

Человек гуляет по аллеям уже на протяжении многих столетий. Одно из достижений древнеримской цивилизации, имеющее поначалу только практическое, прежде всего военное, назначение (защита от солнечных лучей и снежных заносов, помощь в ориентации при непогоде, разграничение участков, материал для военного строительства и др.) [4], аллеи со временем получили широкое распространение и широкий функционал. Аллеям суждена была долгая жизнь в пространстве культуры: они испытывали культурные влияния (классицизма, сентиментализма, барокко, модерна) и, в свою очередь, влияли на культуру, находя отражение в изобразительном искусстве. Аллеи «прижились» и на почве русской культуры (в ландшафтной архитектуре, живописи, литературе).

«Если из лексики русской словесности — мемуаристики, художественной прозы, стихотворной лирики — постараться извлечь несколько ходовых слов, наиболее полно вобравших в себя, начиная с XVIII в., историко-культурные смыслы усадебной темы, то среди них, безусловно, окажется аллея» [13, с. 250]. Аллея, являясь обязательной частью парка, сада с момента его появления, становится непременным элементом образа усадьбы в русском сознании и русской культуре, одним из ее символов. «Ты помнишь ли, Мария, / Один старинный дом / И липы вековые / Над дремлющим прудом? / Безмолвные аллеи, / Заглохший, старый сад, / В высокой галерее / Портретов длинный ряд?» — перечисляет основные атрибуты, константы усадебной культуры А.К. Толстой в стихотворении «Ты помнишь ли, Мария» (1840-е гг.). Столь значительное внимание русской поэзии к аллее объяснимо в немалой степени тем, что «большинство липовых аллей в дворянских усадьбах (именно этому дереву отдавалось предпочте-

ние знати) было посажено в конце XVIII — начале XIX века, соответственно, под их сенью выросли многие наши поэты» [11, с. 93], которые воспели, романтизировали аллею, сделали ее таинственным спутником влюбленности, местом тайных встреч, а потому — ретроспективно — и воспоминаний: «Я был опять в саду твоем, / И увела меня аллея / Туда, где мы весной вдвоем / Бродили, говорить не смея» (А.А. Фет, 1857). Сад, как пишет Д.С. Лихачев, «это сфера исторического времени, сфера воспоминаний и поэтических ассоциаций» [8, с. 178]. Аллея «воплощает красоту природы, очерчивает пространственный континуум развития сюжета либо становится “свидетелем” любовных и дружеских коллизий в жизни хозяев усадеб» [11, с. 93]. «Аллея может обозначать топографическую характеристику местности, особенности планировки садово-паркового ансамбля, но может быть и в тесной ассоциативной взаимосвязи с такими понятиями, как уединение, душевное самопогружение» [13, с. 250]. Аллея как часть усадьбы противостоит городу. Кроме того, «исконная функция аллеи — вести и приводить к чему-либо» [6, с. 59], аллея является дорогой и получает соответствующие коннотации: такие параметры, как длина и глубина аллеи, вызывают ее дополнительные характеристики — ассоциацию с дорогой жизни, с судьбой. «В аллею тополей с дрожащими листами, — / В аллею, где вдали так страшно и темно» смотрит героиня стихотворения А.А. Фета «Вчера, увенчана душистыми цветами...» (1855), и образ вечерней, темной аллеи здесь усложняется мотивом неизвестности будущего, можно сказать, становится символом жизни. Нечто подобное, с оттенками смыслов, наблюдается в стихотворении А.А. Блока «В тихий вечер мы встречались» (1910), где выбранный цветовой колорит усиливает трагическую, бытийную подоплеку пейзажа: «Ясным заревом алея, / Уводила вдоль пруда / Эта узкая аллея / В сны и тени навсегда»; позже, в середине XX в., символическим образом аллеи-пути воспользуется в «Липовой аллее» (1957) и наследующий традицию Б.Л. Пастернак: «Под липами, как в подземелье, / Ни светлой точки на песке, / И лишь отверстием туннеля / Светлеет выход вдалеке». А «темные аллеи» имеют целый комплекс сложных ассоциаций: как пишет А. Орлов, «аллеи в произведениях И. Бунина потому и темные, что наполнены движением разнообразных чувств, эмоций, влечений, раздумий, поступков. <...> Аллеи становятся символом памяти героев, а также катализатором их духовной и жизненной силы, своеобразным нравственным испытанием и поводом для раздумий о смысле

бытия в целом» [11, с. 96]. Такова разнообразная семантика образа аллеи в поэзии, его потенциальный функционал.

За аллеей в поэзии закрепился шлейф многообразных характеристик, но наиболее востребованными, в свете семантики и функционала образа, оказались аллеи *темные, меркнущие, спящие, дремлющие, немые, безмолвные, заветные, густые*.

Образ аллеи встает перед глазами, подразумевается даже тогда, когда само слово не названо, а вместо него есть некая описательная конструкция: «В саду *под сенью лип* домашней» (А.С. Пушкин, «П.А.О***», 1825), или «И *под навесами ветвей* / Напрасно взор кого-то ищет» (А.А. Фет, «Я был опять в саду твоём», 1857), «*Под сень* этих дубов могучих / И трепетных белых берез...» (А.Н. Плещеев, «Былое», 1882), «*в пролете между лип*» (В.В. Набоков, «Машенька», 1926) (курсив мой. — *М.А.*).

И тем не менее поэты любили употреблять слово *аллея*. Осмелимся предположить, что в русской поэзии любовь к аллеям обусловлена не только семантическим родством с усадьбой, поэтическим ореолом аллеи, но и благозвучием слова. В слове «аллея» (фр. allée, от глагола aller — «идти») фонетически и образно заключена продолжительность аллеи, неспешность прогулки (за счет смягченного удлиненного *л*, продолженного йотированными гласными, расположенными по соседству). Поэтому отчасти так любимо русской поэзией словосочетание «липовая аллея»: эти аллеи — тенистые, душистые — были, во-первых, самыми излюбленными и многочисленными (хотя аллеи бывали самыми разнообразными: липовыми, еловыми, березовыми, тополиными, акациевыми, сиреневыми, розовыми), но и, во-вторых, прекрасно ложились на язык; впрочем, как и «аллея тополей»: «В аллею тополей с дрожащими листами» (А.А. Фет, «Вчера, увенчана душистыми цветами...», 1855), «То разрастаясь, то слабея, / Гром за усадьбой грохотал, / Шумела тополей аллея, / На стекла сумрак набегал» (И.А. Бунин, «Соловьи», 1892). Слово «аллея» — это соответствие формы слова его содержанию в высшей степени, проявление лингвистической синестезии. Пожалуй, подобное соответствие можно найти еще в слове «колонна» (нечто фундаментальное, круглое, протяженное). Об этом явлении уже позже, в 1980 г., напишет Б. Ахмадулина в стихотворении «Сад»: «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, в слове: “сад”. / Оно красою роз возросших / питает слух, и нюх, и взгляд. / Просторней слово, чем окрестность: / в нем хорошо и

вольно, в нем / сиротство саженцев окрепших / усыновляет чернозем». И здесь же у Ахмадулиной выявлено понимание того, что «вышла в сад» — это особый знак, и необязательно, как это ни парадоксально, выходить в сад, чтобы выйти в сад: «“Я вышла в сад”, — я написала. / Я написала? Значит, есть / хоть что-нибудь? Да, есть, и дивно, / что выход в сад — не ход, не шаг. / Я никуда не выходила. / Я просто написала так: / “Я вышла в сад”...» (стихотворение, судя по всему, отсылает к северянинскому «Выйди в сад» 1909 г.).

Русская поэзия с удовольствием приняла в свой активный словесный запас слово «аллея». Оно имеет хороший потенциал к рифмовке, что подтверждает и разнообразие ее вариантов, встречаемых в русской поэзии. Помимо напрашивающейся «аллея» — «алея», которую использовал А.А. Блок: «Ясным заревом алея, / Уводила вдоль пруда / Эта узкая аллея / В сны и тени навсегда» («В тихий вечер мы встречались», 1910) и — иронично — Д.Д. Минаев в «Каламбурах»: «С нею я дошел до сада / И прошла моя досада, / И теперь я весь алею, / Вспомнив темную аллею», или используемой М.И. Цветаевой и А.А. Ахматовой: «В темный час, когда мы все лелеем, / И душа томится без людей, / Во дворец по меркнущим аллеям / Я иду от белых лебедей» (М.И. Цветаева, «Принц и лебеди», 1910) и «Смуглый отрок бродил по *аллеям*, / У озерных грустил берегов, / И *столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов*» (А.А. Ахматова, «В Царском Селе», 1911, с мощной звукописью), «Безмолвные аллеи, / Заглохший, старый сад, / В высокой галерее / Портретов длинный ряд» (А.К. Толстой, «Ты помнишь ли, Мария», 1840-е гг.), «Тянулся за рекою дол, / Спокойно, пышно зеленея; / Вблизи шиповник алый цвел, / Стояла темных лип аллея» (Н.П. Огарев, «Была чудесная весна», 1842), «Я был опять в саду твоем, / И увела меня аллея / Туда, где мы весной вдвоем / Бродили, говорить не смея» (А.А. Фет, «Я был опять в саду твоем», 1857), «То разрастаясь, то слабея, / Гром за усадьбой грохотал, / Шумела тополей аллея, / На стекла сумрак набегал. <...> Когда же, медленно слабея, / Дождь отшумел и замер гром, / Ночь переполнила аллеи / Благоуханьем и теплом» (И.А. Бунин, «Соловьи», 1892), «Дворянских гнезд заветные аллеи, / Забытый сад, полузаросший пруд. / Как хорошо, как все знакомо тут! / Сирень, и резеда, и ипомеи, / И георгины гордые цветут...» (К.Д. Бальмонт, «Памяти Тургенева», 1893), «И ночь, сходящую в аллею, / Сквозь эту рдяную листву, / Назвать я сумраком не смею, / Но и зарей — не назову!» (К.М. Фофанов, «Аллея осенью», 1896), «Давно он [сад] поредел, —

и звездное сиянье / Белеет меж ветвей. / Иду я медленно, — и мертвое молчанье / Царит во тьме аллей» (И.А. Бунин, «Плеяды», 1898), «Теперь все тихо. По аллее / Лишь жаба, волочась, ползет / Да еж проходит осторожно… / И все бессильней, все грустнее / Сгибаются столбы ворот» (В.Я. Брюсов, «В полях забытые усадьбы», 1911); в поэзии середины XX в., наследующей классической поэзии: «Там липы в несколько обхватов / Справляют в сумраке аллей, / Вершины друг за друга спрятав, / Свой двухсотлетний юбилей» (Б.Л. Пастернак, «Липовая аллея», 1957), «Там средь стволов еще светлее, / И все похоже на аллею / У царскосельского пруда» (А.А. Ахматова, «Приморский сонет», 1958). Этот ряд может быть продолжен.

Но и не рифмуясь, аллеи очень удачно укладываются в русские стихотворные размеры. Они к месту и в ямбе (в косвенных падежах), и в анапесте, и в амфибрахии. Не случайно Н.С. Гумилёв в статье «О стихотворных переводах» (1919) писал о том, что амфибрахий, «баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно легкого и мудрого бытия» [5, с. 32].

В поэтическую аллею нас многократно вводит уже А.С. Пушкин. В стихотворении «К Языкову», написанном в Михайловском в 1824 г., аллея как часть усадьбы противостоит городу: «Где, позабыв Елисаветы / И двор и пышные обеты, / Под сенью липовых аллей / Он думал в охлажденны леты / О дальней Африке своей…» — пишет поэт о прадеде, Ганнибале, но и о себе. То же противопоставление встретим и в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен…» (1840): «В аллею темную вхожу я; сквозь кусты / Глядит вечерний луч, и желтые листы / Шумят под робкими шагами». В русской поэзии пребывание в саду, в аллеях предстает как гармоничное, соприродное человеку. Парк представляется живым, созвучным героям, их душевному настрою. Думается, есть в этом, помимо открытий сентиментализма, романтизма и реализма, и отзвуки более древнего фольклорного параллелизма: «А для нас, для нас / В темноте аллей цветы дышали / В этот сладкий час» (И.А. Бунин, «Тихой ночью поздний месяц вышел…», 1918), «И ласково так их [деревьев] вершины, / Казалось, в ответ мне шумят» (А.Н. Плещеев, «Былое», 1882). Очень ярко проявлена эта связь, соприродность человека и сада в поэтической философии Игоря Северянина: «Мои мечты… О, знаешь их ты, — / Они неясны, как намек… / Их понимают только пихты. / А человеку невдомек…» («Письмо из усадьбы», 1910); у него и

«сад одебрен», и «человек, душой одебрен» («Мой сад», 1910); парк, словно человек, шепчет: «Вскоре я не буду... / Но я ведь жил — была пора...» («Что шепчет парк», 1928) и умирает, словно человек: «И парк мой, глубоко-печальный, / Познав превратности судьбы, / Жить перестанет, точно люди...» («Наверняка», 1923); и «о каждом новом свежем пне, / О ветви, сломанной бесцельно, / Тоскую я душой смертельно, / И так трагично-больно мне» («Что шепчет парк», 1928).

Может быть, поэтому в ряде стихотворений только посещение места встреч может окончательно освободить от былого чувства: «Но не длить мечту застенчивую / В старый парк пришла я вновь: / Тихой грустью я увенчиваю / Опочившую любовь!» (В.Я. Брюсов, «В том же парке», 1906). В саду, в аллее между человеком и природой складываются особые отношения, отношения свидетельства, причем свидетельства во времени. Изменяясь по временам года и год от года, аллея все же меньше подвержена временным изменениям, чем человек, и потому служит способом измерения времени, сигналом к размышлению о нем, хранителем памяти. Эти функции хорошо проявлены, например, в творчестве А.А. Фета: «А юный лист тогда назло / Нам посылал так мало тени <...> / Теперь и тень в саду темна, / И трав сильней благоуханье...» («Я был опять в саду твоем», 1857), «Густые липы те ж, но заросли слова, / Которые в тени я вырезал искусно, / Хватает за ноги заглохшая трава...» («В саду», 1854). Здесь отмечается мощное влияние пушкинской традиции («Приветствую тебя, пустынный уголок», «Вновь я посетил...»): «Приветствую тебя, мой добрый, старый сад...» (А.А. Фет, «В саду»), «Приветствую тебя, опустошенный дом, / Завядшие дубы, лежащие кругом...» (А.К. Толстой, «Крымские очерки», 1856), «Вы помните прелестный уголок...» (И. Северянин, «Янтарная элегия», 1911, с эпиграфом из Пушкина: «Деревня, где скучал Евгений, / Была прелестный уголок».

Аллеи, какими бы разными они ни были, в XIX в. по большей части символизируют устойчивость, упорядоченность жизни и быта (и мироздания), структуру — как в стихотворении И.А. Бунина «Дедушка в молодости» (1916): «и звон, / Торжественный и празднично-счастливый, / Напоминал, что в должный срок / Пойдет он по аллеям, где струится / С полей нагретый солнцем ветерок». (Даже имея в виду, что сад часто предстает как место большей свободы, чем пространство дома, в большей степени царство эмоций, все же такое нарушение порядка, как, например, свидание, на

самом деле в рамках сада является частью установленного порядка.) И непременно символизируют гармонию человека и природы. И.С. Тургенев в письме к Г. Флоберу писал: «В аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнующейся ржи, — превосходно! Невольно замираешь в таком неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и бог. Выходишь оттуда как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обычную житейскую колею» (цит. по: [9, с. 184]). «В усадьбе, — пишет М.В. Нащокина, — корни наших взаимоотношений с природой — неистребимой любви к своей земле и работе на ней, эмоциональной зависимости от смены времен года. Усадьба неотъемлема от поисков и понимания прекрасного, в том числе красоты русской природы, века усадебного строительства — отражение жизни национального художественного идеала во времени» [10, с. 8].

Мифологема усадьбы — это гармония природного и рукотворного. «Сады и парки — это тот важный рубеж, на котором объединяются человек и природа <...> Сады и парки создают своего рода “идеальное” взаимодействие человека и природы, “идеальное” для каждого этапа человеческой истории» [9, с. 177, 176]. Не случайно аллея осмысливается в теоретических трудах и при проектировании как продолжение или парафраз интерьерного пространства (аллея — своеобразный коридор) и даже как иллюзия дома. И это происходит всегда, независимо от того, какой парк перед нами — английский или французский: «Симметричный принцип, который возобладал в европейских садах начиная с XVI в. и проник в Россию в XVIII в., отражал на самом деле универсальный принцип космической гармонии, воплощая собою мир, созданный Богом “в соответствии с мерой и числом”. <...> то, что впоследствии расценивалось как форма порабощения природы <...>, означало на самом деле <...> веру в человеческий разум, человеческую силу, мыслимые как способ гуманистического сопротивления иррационализма хаоса <...>. Но и противоположный тип садов — сады пейзажные — были нацелены, хотя и по-иному, на то же *воспроизведение мира* в пределах отдельной усадьбы [курсив мой. — *М.А.*]» [6, с. 22, 24, 35].

Тем симптоматичнее тот факт, что приметы зарастания и запустения в поэзии Серебряного века становятся все ощутимее. Примеры такого

рода многочисленны: «Забытый сад, полузаросший пруд» (К.Д. Бальмонт, «Памяти Тургенева», 1893), «Проросшие клумбы; / Заброшенный дом. / Дворянских фамилий / Облупленный герб; / И — заросли лилий; / И — заросли верб» (А. Белый, «Усадьба», 1903), «Из каменных трещин торчат / проросшие мхи, как полипы» (А. Белый, «Заброшенный дом», 1903), «Томит меня немая тишина. / Томит гнезда родного запустенье. / Я вырос здесь. Но смотрит из окна / Заглохший сад. Над домом реет тленье» (И.А. Бунин, «Над Окой (Запустение)», 1903), «Войди в мой сад... Давно одебрен / Его когда-то пышный вид» (И. Северянин, «Мой сад», 1914), «Мой парк угрюм: в нем много тени; / Сильны столетние дубы; / Разросся он; в траве дорожки; / По сторонам растут грибы» (И. Северянин, «Моя дача», 1914), «Дряхлеют парки вековые / С аллеями душистых лип» (В.Я. Брюсов, «В полях забытые усадьбы», 1911). Примеры могут быть многократно продолжены.

И это показательно. «В строгой симметрии барочных садов <...> выражалось убеждение в божественном миропорядке, проецируемом в том числе и в сферу сословной иерархии» [6, с. 35]; отголосок времени ощущался и в асимметричных садах; тогда заросли мы можем воспринимать, напротив, как нарушение (миро)порядка, и это предчувствие катастрофы в Серебряном веке было и в зараставших усадьбах. И если дорожка, аллея может быть воспринята как «переход от хаоса к космосу» [6, с. 51], то заросшая аллея, получается, — это переход от космоса к хаосу. Это ощущение (вместе с ощущением темноты, путаницы — вспомним «темные аллеи») сопровождает усадебную поэзию Серебряного века и завершается революцией и полным разрушением усадьбы.

Тут необходимо оговориться: не все так прямолинейно, как аллея французского парка. В поэзии «золотого века» запущенный сад, зарастающая аллея — тоже излюбленный образ, появляющийся в том числе под воздействием — в литературе — элегии, в ландшафтной архитектуре — английского парка, оказавшегося очень созвучным русскому менталитету, русскому сознанию. «Почти все без исключения русские поэты прошлого века, начиная с Пушкина, описывают русский усадебный парк как “вековой”, “старинный”, “забытый”, “запущенный”... И дело тут не только в традиционной русской лени. Судя по всему, образ старинного полузаросшего парка был близок русскому представлению об идеальном земном саде, который рождает в душе светлую грусть. Грусть о былом, невоплощенном, несбывшемся» [4]: «Но люблю я садик скром-

ный: / Он душе моей милей / Городских садов унылых / С сетью правильных аллей» (А.Н. Плещеев, «Мой садик», 1858), «То был уголок мой любимый / В запущенном старом саду» (А.Н. Плещеев, «Былое», 1882). Образ заросшего сада встречаем уже у А.С. Пушкина, и неоднократно. В романе «Евгений Онегин» в «деревне, где скучал Евгений», «сени расширял густые / Огромный, запущенный сад, / Приют задумчивых дриад» («Евгений Онегин», гл. II), у Лариных садик поскромнее, но тоже зарастающий: «Сейчас отдать я рада / Всю эту ветошь маскарада, / Весь этот блеск, и шум, и чад / За полку книг, за дикий сад, / За наше бедное жилище», и заросли предстают, на контрасте с новой жизнью героини, символом неустроенности быта, но при этом ностальгии по «утраченному раю» (элегия тоскует по идиллии, возможной лишь в воспоминаниях, и это процесс неизбывный и необратимый). Тот же «дикий садик» опишет А.С. Пушкин в стихотворении 1819 г. «Домовому»: «Тебя молю, мой добрый домовой, / Храни селенье, лес и дикий садик мой, / И скромную семьи моей обитель! <…> Люби мой малый сад, и берег сонных вод, / И сей укромный огород / С калиткой ветхою, с обрушенным забором!..» Встречается образ и ранее, скажем, у Г.Р. Державина, с символикой смерти, в традициях элегии: «Что жизнь ничтожная? <…> Разрушится сей дом, засохнет бор и сад, / Не воспомянется нигде и имя Званки» («Евгению. Жизнь Званская», 1807). Русская поэзия XIX в. будет нередко обращаться к образу запущенной, зарастающей усадьбы: «И дом навсегда запустеет, / Заглохнут ступени травой… / И думать об этом так грустно / Среди непогоды ночной!» (А.К. Толстой, «Шумит на дворе непогода», 1840-е гг.), «Безмолвные аллеи, / Заглохший, старый сад <…>» (А.К. Толстой, «Ты помнишь ли, Мария», 1840-е гг.), «Приветствую тебя, опустошенный дом, / Завядшие дубы, лежащие кругом, / И море синее, и вас, крутые скалы, / И пышный прежде сад — глухой и одичалый!» (А.К. Толстой, «Крымские очерки», 1856), «Беседка старая над пропастью видна. / Вхожу. Два льва без лап на лестнице встречают. / Полузатертые чужие имена, / Сплетаясь меж собой, в глазах моих мелькают» (А.А. Фет, «Старый парк», 1853), «Густые липы те ж, но заросли слова, / Которые в тени я вырезал искусно, / Хватает за ноги заглохшая трава <…>» (А.А. Фет, «В саду», 1854); «Вкруг гордых колоннад с старинною резьбой / Ель пышно разрослась, и в зелени густой, / Под сенью древних лип и золотых акаций, / Белеют кое-где статуи нимф и граций. <…> О, где в аллеях спящих /

Красавиц легкий рой, звон колесниц блестящих?» (А.Н. Майков, «Вхожу с смущением в забытые палаты...», 1840).

Как видим, уже в XIX в. образ заросшего парка становится знаком культуры, удобным для определенных функций — свиданий, размышлений, одиночества, ностальгии. Заросшие аллеи если и реалистичны, то в не меньшей степени и метафизичны. Образ запустения в XIX в. нередко идет «изнутри», от эмоции к поэтике. В поэзии XIX в. заросли и запустение чаще суть следование жанру — и, следовательно, тоже некое проявление упорядоченности. Запустение может быть разной природы — например, осеннее: «Почему-то тоскливо, болезненно жаль / Уходящего дня, облетающих лип...» (М. фон Эссен, «В усадьбе»), или же связанное с теми или иными историческими событиями (как в «Крымских очерках» А.К. Толстого). Именно запущенный сад симпатичен русской литературе, так же как близка ей тема маленького человека, и это отдельное направление для размышления.

Любование усадьбой в русской поэзии рубежа XIX–XX вв. тоже имеет место быть и никуда не уходит — вот, скажем, любование осенней аллеей у К.М. Фофанова: «Пышней, чем в ясный час расцвета, / Аллея пурпуром одета. <...> И ночь, сходящую в аллею, / Сквозь эту рдяную листву, / Назвать я сумраком не смею, / Но и зарей — не назову!» («Аллея осенью», 1896) или у И. Северянина: «Вы помните прелестный уголок — / Осенний парк в цвету янтарно-алом?» («Янтарная элегия», 1911).

И все же, ближе к XX в. именно запущенность, заросли в поэзии становятся константой, получают новое развитие и звучание в литературе. *Образ запущенного, заросшего сада, имея все более очевидную реальную подоплеку, обретает более мрачные, чем ранее, тона.*

«Сад давно порос сорняками, как в русской жизни, так и в русской литературе. Только раньше это не воспринималось трагически» [2], — пишет Е.Ю. Виноградова, приводя в пример фрагменты русской прозы XIX в., где сады, заброшенные и никому не нужные, тем не менее поэтичны и прекрасны и не вызывают тягостного чувства: «Я пошел побродить по небольшому, некогда фруктовому, теперь одичалому саду, со всех сторон обступившему флигелек *своей пахучей, сочной глушью. Ах, как было хорошо* на вольном воздухе, под ясным небом, где трепетали жаворонки...» (И.С. Тургенев, «Живые мощи» [14, с. 238]); «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад [Плюшкина], выходивший за село и потом пропадавший в поле, *заросший и*

заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном запустении <...>. Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа» (Н.В. Гоголь, «Мертвые души» [3, с. 105–106]) (курсив мой. — *М.А.*). Действие часто происходит «между заглохшим садом и заросшим двором» (И.С. Тургенев, «Гамлет Щигровского уезда» [14, с. 196]), но «для всей литературы середины XIX в. заросший сад — не обязательно значит заброшенный, осиротелый. Если же сад “обихожен”, то это явный признак процветания и любви к порядку его владельцев» [2]. Начавшееся еще в первой половине XIX в. угасание дворянских усадеб после реформы 1861 г. ускорилось и приобрело необратимый характер. Вековая усадебная культура умирала. Б. Зайцев писал: «Кончалась огромная полоса России, все было на пороге нового. Какое будет это новое, никто тогда не предвидел, но что прежнее — барски-интеллигентское, бестолковое, беззаботное и создавшее все же русский XIX век приходило к концу, это многие чувствовали...» [7, с. 497]. Новое поколение увидело, что новый век не стал простым продолжением предыдущего, ощутило «“распавшуюся связь времен” — причину вначале запустения, а затем и гибели сада-дома» [2]. Стал очевидным контраст между идиллической, даже модной запущенностью аллей и фактической заброшенностью зарослей. «Реальности в образе вишневого сада было не меньше, чем символизма» [2].

Если аллея ассоциируется с победой человека над хаосом, гармонией человека и природы, то заросли должны быть восприняты как победа времени, хаоса. Природа побеждает рукотворность, как хаос побеждает гармонию, и поэзия оказалась к этому очень восприимчива: «Дряхлеют парки вековые / С аллеями душистых лип. <...> Над прудом, где гниют беседки, / Выходит месяц, нежит ветки / Акаций, нежит робость струй. / Он помнит прошлые затеи, / Шелк, кружева, на косах сетки, / Смех, шепот, быстрый поцелуй. / Теперь все тихо. По аллее / Лишь жаба, волочась, ползет / Да еж проходит осторожно...» — В.Я. Брюсов в стихотворении 1911 г. «В полях забытые усадьбы» яркими образами и великолепной звукописью рисует запустение, смену одних хозяев и гостей усадьбы другими.

Коль скоро аллея, парк, сад — непременная часть усадьбы, то и судьба их созвучна судьбе усадьбы. «Отцу картофель нужен. / Нам

был нужен сад. / И сад губили» (С.А. Есенин, «Письмо к сестре», 1925; сад в крестьянской усадьбе тоже оказывается наиболее уязвимым); «И, может быть, расскажет старец, / Как много лет тому назад / Графиня ехала в Биарриц / И продала поспешно сад» (И. Северянин, «Мой сад»). Вспомним, как в «Вишневом саде» Петя Трофимов убеждает Аню: «Вся Россия наш сад <...>. Подумайте, Аня: ваши дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним...» [15, с. 346].

Этот процесс теоретически осмыслил, в частности, А.А. Блок, который в годы революции писал, пытаясь объяснить взгляд Т.Г. Шевченко на древние дубы Диканьки, символизировавшие для него рабское прошлое: «Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мошной, а дураку — образованностью...» («Интеллигенция и революция», 1918) [1, с. 132]; много позже это осмыслил и Д.С. Лихачев по отношению к И.А. Бунину, воспевшему (или отпевшему, по выражению Лихачева) усадьбу: «Аллеи у великого мастера всегда ассоциировались с Россией, ушедшей Россией» [9, с. 183]: не случайно же Бунин берет в название целого, главного своего цикла словосочетание «темные аллеи». И устойчивая дихотомия взгляда на дворянскую культуру проецируется и на усадьбу-сад-аллею.

И коль скоро аллея, сад — символ, воспроизведение мира, то смерть аллеи, сада должна олицетворять и смерть усадьбы. И могут быть два варианта этого умирания — зарастание или вырубка. Казалось бы, противоположные вещи, но на самом деле просто инварианты: это все об одном, о победе хаоса, о «мерзости запустения», о «тоске пустыни» (И.С. Шмелев): «Я чувствую наверняка — / Ах, оттого и боль сугуба! — / Что прозы подлая рука / Весь этот парк повалит грубо / Когда-нибудь <...> Жить перестанет, точно люди, / И будет гроб ему — пустырь» (И. Северянин, «Наверняка», 1923), «Редеет парк, редеет глушь. / Редеют еловые кущи... / Он был когда-то леса гуще <...> Топор разнес свой гулкий взмах» (И. Северянин, «Что шепчет парк», 1928); «Старик! Жить дважды невозможно: / Ты вдруг проснешься, пробужденный / Внезапно взвизгнувшей пилой!» (В.Я. Брюсов, «В полях забытые усадьбы», 1911).

Вырубка сада у А.П. Чехова означает конец одной эпохи и начало другой (в газетах печатались извещения о торгах и аукционах: уплывали из рук, шли с молотка старинные поместья и состояния, усадьбы дробились на дачи или медленно разрушались; «конец прекрасной эпохи», умирание усадьбы в ее привычном виде явственно ощущались и проговаривались в литературе и публицистике Серебряного века, например, в журнале «Столица и усадьба»). И это не пустые слова. Я.П. Полонский в воспоминаниях об И.С. Тургеневе в Спасском-Лутовинове («И.С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину», 1884), пронизанных предчувствиями революции, пишет: «Но, если верить постоянным обитателям Спасского и священникам, крестьяне будто бы и за грех не почитают воровать и тащить все съедобное и все, что может идти им на топливо. Им нипочем <...> зимой вырубить в саду все скамейки. Полагают люди опытные, что крестьяне и сад вырубили бы, если бы не боялись ответственности» [12]. Поэтому представляется знаковым тот факт, что в своем имении Мелихово А.П. Чехов силился вырастить вишневый сад (при том, что «моносады» в то время были большой редкостью). Это попытка восстановления гармонии, спасения мира красотой.

Список литературы

1 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 7 т. Берлин: Алконост, 1923. Т. 7. 350 с.

2 *Виноградова Е.Ю.* Гибель символа (Вишнёвый сад: реальность и символика) // Новый филологический вестник. 2008. № 6. URL: http://slovorggu.ru/nfv2008_1_6_pdf/16Vinogradova.pdf (дата обращения: 04.04.2019).

3 *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 5. 492 с.

4 *Городнянский А.* Русские усадьбы. URL: https://www.greeninfo.ru/landscape/russian_estate.html (дата обращения: 04.04.2019).

5 *Гумилев Н.С.* Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3: Статьи. 428 с.

6 *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.

7 *Зайцев Б.* Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. Литературные биографии. М.: Дружба народов, 1994. 542 с.

8 *Лихачев Д.С.* Избранное: мысли о жизни, истории, культуре / сост., подгот. текста и вступит. статья Д.Н. Бакуна. М.: Российский Фонд Культуры, 2006. 336 с.

9 *Лихачев Д.С.* «Темные аллеи» // Звезда. 1981. № 3. С. 183.

10 *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007. 432 с.

11 *Орлов А.* Образ аллеи в творчестве Ивана Бунина // Філологічні науки. 2014. № 17. С. 92–97. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4171/1/Orlov.pdf (дата обращения: 04.04.2019).

12 *Полонский Я.П.* И.С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину. URL: http://az.lib.ru/p/polonskij_j_p/text_1884_turgenev.shtml (дата обращения: 04.04.2019).

13 *Стернин Г.Ю.* Русская загородная усадьба в современных историко-культурных интересах // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. М.: Коло, 1998. Вып. 4 (20). С. 245–252.
14 *Тургенев И.С.* Записки охотника. М.: Наука, 1991. 680 с.
15 *Чехов А.П.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Библиотека «Огонек»; Изд-во «Правда», 1970. Т. 7. 448 с.

References

1 Blok A.A. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols.] Berlin, Alkonost Publ., 1923. Vol. 7. 350 p. (In Russ.)
2 Vinogradova E.Iu. Gibel' simvola (Vishnevyi sad: real'nost' i simvolika) [The Death of the Symbol (the Cherry Orchard: Reality and Symbolism)]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2008, no 6. Available at: http://slovorggu.ru/nfv2008_1_6_pdf/16Vinogradova.pdf (Accessed 04 April 2019). (In Russ.)
3 Gogol' N.V. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.] Moscow, Russkaia kniga Publ., 1994. Vol. 5. 492 p. (In Russ.)
4 Gorodnianskii A. *Russkie usad'by* [Russian estates]. Available at: https://www.greeninfo.ru/landscape/russian_estate.html (Accessed 04 April 2019). (In Russ.)
5 Gumilev N.S. *Sochineniia: v 3 t.* [Works: in 3 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1991. Vol. 3: Stat'i. 428 p. (In Russ.)
6 Dmitrieva E.E., Kuptsova O.N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [Life of the Estate Myth: Paradise Lost and Regained]. 2nd ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
7 Zaitsev B. *Zhukovskii. Zhizn' Turgeneva. Chekhov. Literaturnye biografii* [Zhukovsky. Turgenev's Life. Chekhov. Literary Biographies]. Moscow, Druzhba narodov Publ., 1994. 542 p. (In Russ.)
8 Likhachev D.S. *Izbrannoe: mysli o zhizni, istorii, kul'ture* [Selected Works: Thoughts about Life, History, Culture], comp., prepared text and introd. by D.N. Bakun. Moscow, Rossiiskii Fond Kul'tury Publ., 2006. 336 p. (In Russ.)
9 Likhachev D.S. "Temnye allei" [Dark Alleys]. *Zvezda*, 1981, no 3, pp. 183. (In Russ.)
10 Nashchokina M.V. *Russkaia usad'ba Serebrianogo veka* [Russian Manor of the Silver Age]. Moscow, Ulei Publ., 2007. 432 p. (In Russ.)
11 Orlov A. Obraz allei v tvorchestve Ivana Bunina [The Image of the Alley in the Works of Ivan Bunin]. *Filologichni nauki*, 2014, no 17, pp. 92–97. Available at: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4171/1/Orlov.pdf (Accessed 04 April 2019). (In Russ.)
12 Polonskii Ia.P. *I.S. Turgenev u sebia v ego poslednii priezd na rodinu* [Turgenev in his Last Visit to his Homeland]. Available at: http://az.lib.ru/p/polonskij_j_p/text_1884_turgenev.shtml (Accessed 04 April 2019). (In Russ.)
13 Sternin G.Iu. Russkaia zagorodnaia usad'ba v sovremennykh istoriko-kul'turnykh interesakh [Russian Country Estate in Modern Historical and Cultural Interests]. *Russkaia usad'ba. Sbornik OIRU* [Russian Estate. Collection of the Society for the Study of the Russian Estate]. Moscow, Kolo Publ., 1998, issue 4 (20), pp. 245–252. (In Russ.)
14 Turgenev I.S. *Zapiski okhotnika* [Hunter's Notes]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 680 p. (In Russ.)
15 Chekhov A.P. *Sobranie sochinenii*: *v 8 t.* [Collected Works: in 8 vols.] Moscow, Biblioteka "Ogonek"; Pravda Publ., 1970. Vol. 7. 448 p. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

«НИЗКИЙ ДОМ» И «ДОМ С МЕЗОНИНОМ» — ДВЕ МОДЕЛИ «РУССКОГО МИРА» В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

© 2020 г. М.В. Скороходов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 06 сентября 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-194-211

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье на примере творчества С.А. Есенина рассматриваются две ключевые модели «русского мира»: помещичья и крестьянская усадьбы, в которых развивалась своеобразная культура. Важнейшим источником сведений об усадебной жизни явилась для Есенина отечественная словесность, произведения которой будущий поэт изучал и как учащийся, и самостоятельно. Для Есенина, опиравшегося на традиции русской классической литературы и знакомого с произведениями современных ему авторов, важна прежде всего эстетическая значимость садово-парковых комплексов, ассоциативные связи, которые возникают между природными объектами и человеком. Часто за окном дома лирического героя присутствуют деревья, характерные как для крестьянских подворий, так и для помещичьих усадебно-парковых комплексов. Наиболее ярким произведением Есенина, в котором во всей полноте и многообразии новаторски воплотились усадебные традиции русской классики, является поэма «Анна Снегина». В статье на примере этого произведения рассматриваются процессы трансформации и гибели в ходе войн и революций двух отмеченных моделей «русского мира».

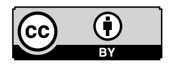
Ключевые слова: С.А. Есенин, русская усадьба, русская поэзия XX в., традиции, русский мир, крестьянская усадьба.

Информация об авторе: Максим Владимирович Скороходов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: msk2002@rambler.ru

Для цитирования: *Скороходов М.В.* «Низкий дом» и «Дом с мезонином» — две модели «русского мира» в творчестве Сергея Есенина // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 194–211. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-194-211

Автор искренне признателен Государственному музею-заповеднику С.А. Есенина и лично директору Б.И. Иогансону за предоставление материалов из фондового собрания для публикации. Атрибуция и датировка — Н.Н. Бабицына



THE "LOW HOUSE" AND THE "HOUSE WITH A MEZZANINE" — TWO MODELS OF THE "RUSSIAN WORLD" IN SERGEY ESENIN'S WORK

© 2020. M.V. Skorokhodov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: September 06, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Acknowledgements: This study was carried out at IWL RAS with support from the Russian Science Foundation (project No. 18-18-00129).

Abstract: Using the example of Sergey Esenin's work, the article explores two key models of the "Russian world": the landowner and peasant estates, in which a peculiar culture developed. For Esenin, the most important source of information about life in the estate was Russian literature. The future poet studied the works of Russian writers both at school and independently. Esenin was guided by the traditions of Russian classical literature and the works of contemporary authors. For the poet, the aesthetic significance of gardens and parks, associative relations between trees and people were important. There are often are trees outside the window of the house of a protagonist, a scenery to be found in of both landowner and peasant estates. The *Anna Snegina* poem is the most striking work of Esenin where the estate-writing traditions of Russian classics were innovatively embodied in all their fullness and diversity. The article examines the processes of transformation and death of the two models of the "Russian world" in the course of wars and revolutions on the example of this poem.

Keywords: Sergey Esenin, Russian estate, Russian poetry of the 20th century, traditions, Russian world, peasant estate.

Information about the author: Maxim V. Skorokhodov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: msk2002@rambler.ru

For citation: Skorokhodov M.V. The "Low House" and the "House with a Mezzanine" — Two Models of the "Russian World" in Sergey Esenin's Work. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 194–211. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-194-211

The author is sincerely grateful to the state Museum-reserve of Sergey Esenin and personally to the director Boris Ioganson for providing materials from the stock collection for publication. Attribution and date — Natalia Babitsyna

Выявление глубинных смыслов «Анны Снегиной» (1925) и других произведений С.А. Есенина в контексте «русского мира» — одной из центральных мифологем отечественной культуры — должно базироваться на анализе биографического и литературного материала, свидетельствующего о вовлеченности автора в литературный процесс эпохи. Внимание к крестьянскому и помещичьему быту, к традиционным усадебным сюжетам роднит поэтическое пространство Есенина с наследием его предшественников и современников, свидетельствует о важности для него творческого инструментария, характерного для русского модернизма. Свойственное эпохе переосмысление линейной модели исторического времени, характерный для нее семантический сдвиг в трансформации традиционной пространственно-временной модели затрагивает и есенинское творчество, в том числе поиски, связанные с «усадебным топосом».

На протяжении нескольких столетий помещичья усадьба как особая модель «русского мира» была неразрывно связана с обычно расположенными в непосредственной близости от нее крестьянскими усадьбами, а жизнь владельцев имений впитывала обычаи и традиции русского крестьянства. Важную роль в жизни России играла церковь, которая становилась местом встречи помещиков и крестьян во время службы. Единство двух моделей «русского мира» отмечают представители гуманитарной географии. Так, Ю.А. Веденин следующим образом охарактеризовал состав усадебного комплекса: «господский дом с флигелями (порою образовывавшие ансамбль дворцового типа), сад или парк, хозяйственные службы, связанное с усадьбой сельское поселение с церковью, а также принадлежащие владельцу усадьбы поля и лесные угодья» [2, с. 17]. Как видим, по

Веденину, усадебный комплекс вбирает в себя не только собственно территорию помещичьей усадьбы, но и окрестные общественные пространства, крестьянские дома и наделы, другие объекты. Понимаемый таким образом усадебный комплекс — это культурный ландшафт, часто простирающийся на несколько квадратных километров. Для культурного, в частности литературного, ландшафта (пространства, нашедшего отражение в художественной литературе и мемуаристике) важна такая протяженность, поскольку она обеспечивает целостность восприятия действительности людьми, проживающими на территории усадебного комплекса.

Интересно проследить, как переплетаются две модели «русского мира» в творчестве С.А. Есенина — поэта, который называл себя «последним поэтом деревни», но при этом для него, в отличие от предшественников по крестьянскому сословию, таких как С.Д. Дрожжин и И.З. Суриков, быт и заботы сельских тружеников не стали ведущей творческой темой. Есенин смог отойти от сословного восприятия «русского мира», постичь его целостность и неделимость.

Важнейшим источником сведений об усадебной жизни явилась для Есенина русская словесность, произведения которой будущий поэт изучал в родном селе как учащийся Константиновского земского училища и позже, отправившись для продолжения учебы в Спас-Клепиковскую второклассную учительскую школу, а затем став слушателем Московского городского народного университета им. А.Л. Шанявского. Обращает на себя внимание документально зафиксированный интерес Есенина к творчеству писателей XIX в., для которых была актуальна усадебная тема. Так, в письме Есенина другу юности Григорию Панфилову (1912) есть фраза: «...я все-таки встречал тургеневских типов». И далее, рассказывая о знакомстве с Марией Бальзамовой, Есенин поясняет: «Эта девушка тургеневская Лиза (“Двор<янское> гн<ездо>”) по своей душе» [6, т. 6, с. 13]. Эти слова одного из наиболее ранних среди сохранившихся писем Есенина не только позволяют рассматривать его как внимательного читателя И.С. Тургенева, сравнивающего людей, с которыми знакомился и общался, с образами, созданными классиком XIX в., но и свидетельствуют о том, что о Тургеневе, о созданных им типах Есенин говорил с друзьями и раньше. Еще один «усадебный» писатель, о котором сообщает Есенин, — Л.Н. Толстой. Его фамилия возникает в письме к «тургеневской девушке» Марии Бальзамовой (1913) — в

сообщении о некоем И. Павлове, который характеризуется как «последователь и ярый поклонник Толстого, тоже вегетарианец» [6, т. 6, с. 31]. Отметим, что С.И. Субботин, комментировавший в «Полном собрании сочинений» Есенина ранние письма поэта, проследил влияние идей Толстого и составленного им «Круга чтения» на эпистолярное наследие поэта [8, с. 260–291]. Важны для Есенина «усадебные» произведения Н.В. Гоголя, которого он называет любимым писателем [6, т. 7, кн. 1, с. 10]. Безусловно, актуальны при рассмотрении есенинского наследия и образцы «усадебной» лирики — произведения Н.П. Огарева, А.Н. Апухтина, А.А. Фета, А.Н. Плещеева и др. Нельзя не отметить и более близкую по времени традицию, прежде всего А.А. Блока, в том числе при описании сада и парка: «...таинственный клен, / Неизменно склоненный к тебе» («Я и молод, и свеж, и влюблен...», 1902) [1, с. 114]. Ср. у Есенина: «...тот старый клен / Головой на меня похож» («Я покинул родимый дом...», 1918) [6, т. 1, с. 143]. «Уподобление человека дереву, а дерева человеку становится обычным для творчества Есенина, о чем свидетельствует обилие поэтических образов, связанных с деревом», — справедливо отметил В.А. Доманский ([5, с. 194]; см. также: [10]).

Вторым весьма существенным источником сведений о русской усадьбе явились для Есенина личные впечатления. Есенин видел помещичьи усадьбы во время близких и дальних поездок по России в дореволюционное время. Была усадьба и в селе Константинове, во времена детства Есенина она принадлежала московскому купцу И.П. Кулакову, а в период его юности — дочери Кулакова Л.И. Кашиной, ставшей одним из прототипов главной героини поэмы «Анна Снегина» (1925).

Более детально был знаком Есенину быт крестьянской усадьбы, структура этого комплекса — дом, рига, амбар, другие хозяйственные постройки. Усадьба родителей Есенина была небольшой, на ней росло всего несколько деревьев. Крестьяне, обладавшие более обширными по площади участками, имели хотя бы маленькие сады. Прекрасно знал Есенин усадьбу константиновского священника, расположенную напротив его родного дома. Существует предположение, что именно находившееся на этой усадьбе строение описано поэтом как «Низкий дом с голубыми ставнями...» в одноименном стихотворении (1924).

Интересно проследить, как совмещаются в есенинском творчестве характерные особенности двух взаимосвязанных, но различных по составу



Село Константиново. Усадьба И.П. Кулакова / Л.И. Кашиной. Хозяйственный двор. Конюх Иван Миронов и лошадь Радость. 1910–1917 гг.
Konstantinovo Village. Manor of Ivan Kulakov / Lydia Kashina. Economic yard, the stableman Ivan Mironov, and the horse Joy. 1910–1917



Село Константиново. Л.И. Кашина и Б.И. Кулаков. 1910–1912 гг.
Konstantinovo Village. Lydia Kashina and Boris Kulakov. 1910–1912

и функциям усадеб, составляющих основу «русского мира», — помещичьей и крестьянской.

В отличие от небольшого крестьянского надела, который использовался прежде всего для постройки жилища и обеспечения семьи продовольствием, помещичья усадьба предполагала организацию культурного



Село Константиново. Усадьба И.П. Кулакова / Л.И. Кашиной. 1910–1917 гг.
Village of Konstantinovo. Manor of Ivan Kulakov / Lydia Kashina. 1910–1917

досуга (подробнее см.: [4]). Это касается и тех случаев, когда дворянская земля была приобретена купцами и фактически использовалась ими как дача — именно такой вариант характерен для кашинской усадьбы в селе Константинове.

Обращает на себя внимание контаминация — наслоение и смешение в есенинских текстах черт, характерных для крестьянского надела с домом, с одной стороны, и помещичьей усадьбы, с другой. Обычно лирический герой Есенина рассматривается как вышедший из крестьянского сословия поэт, что обусловлено не только его происхождением и биографией, но и самопрезентацией лирического героя. Как, например, в стихотворениях «Я последний поэт деревни...», 1920 [6, т. 1, с. 136], «Мелколесье. Степь и

дали...»: «У меня отец крестьянин, / Ну а я крестьянский сын», 1925 [6, т. 1, с. 291].

Эту особенность биографии своей и отца Есенин корректирует в поэзии, расширяя пространство за окном крестьянской избы до обширного сада и парка, свойственного помещичьей усадьбе. Появление в есе-



Село Константиново. Усадьба И.П. Кулакова / Л.И. Кашиной. 1910–1917 гг.
Village of Konstantinovo. Manor of Ivan Kulakov / Lydia Kashina. 1910–1917

нинских поэтических текстах деревьев, причем не плодовых, которые еще могли расти на крестьянских усадьбах, но и березы, липы, клена, тополя, ели можно рассматривать как следование литературной традиции, которая создавалась писателями дворянского происхождения и была востребована Есениным. Для помещичьей усадьбы необходимы аллеи из изначально дикорастущих, но посаженных в нужном порядке и ухоженных деревьев и кустарников. Как мы знаем теперь благодаря недавно поступившим в фонды Государственного музея-заповедника С.А. Есенина фотоснимкам начала XX в., это в полной мере относится и к кашинской усадьбе, быт и ландшафты которой многократно и в различных вариациях отразились в есенинском творчестве. Характерный пример — строки стихотворения «Дорогая, сядем

рядом…», написанного в Москве 9 октября 1923 г. Память о родине, на которой автор не был несколько лет, связана с окружающими родной дом природными объектами: «Я хотел, чтоб сердце глуше / Вспоминало сад и лето <…>. Там теперь такая ж осень… / Клен и липы, в окна комнат» [6, т. 1, с. 193, 194]. В стихотворениях 1925 г., связанных с воспоминаниями о родном селе, пространство сада становится разнообразным — в него входит «наша рябина» («Я красивых таких не видел…») [6, т. 1, с. 242]; сестра Шура, которой посвящено произведение, показалась «березкой, / Что стоит под родимым окном» («Ты запой мне ту песню, что прежде…») [6, т. 1, с. 246]; осенью «…осыпаются липы, / Белые липы в нашем саду» («Снежная замять дробится и колется…») [6, т. 1, с. 280]. В основе стихотворения «Отговорила роща золотая…» (1924) со строками «В саду горит костер рябины красной, / Но никого не может он согреть» [6, т. 1, с. 209], согласно воспоминаниям сестры поэта [7, с. 98], — вид из окна избы-времянки, в которой ютилась семья Есениных после пожара. Образы этих деревьев, большинство которых не характерно для крестьянских наделов, позволяют автору раздвинуть тесные границы родной усадьбы.

Через семь месяцев после создания процитированного стихотворения Есенин наконец приезжает в свое село. Свидетельством этой долгожданной встречи становится маленькая поэма «Возвращение на родину» (1924). Лирический герой признает бедность своей семьи: «Как много изменилось там, / В их бедном неприглядном быте» [6, т. 2, с. 89]. Одной из примет, свидетельствующих о растущей нищете, становится изменение облика крестьянской усадьбы: «Отцовский дом / Не мог я распознать; / Приметный клен уж под окном не машет, / И на крылечке не сидит уж мать, / Кормя цыплят крупитчатою кашей» [6, т. 2, с. 89]. Значимость для есенинского сада клена можно объяснить литературной традицией. В начале «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя представлена картина сада — конечно, не крестьянского, а помещичьего. Причем автор подчеркивает, что такая картина типична: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими <…> душистая черемуха, целые ряды низеньких фруктовых дерев, потопленных багрянцем вишень и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом; развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер…» [3, с. 13–14]. В процитированном отрывке упоминаются

не только клен и садовая вишня, но и часто растущая ближе всего к дому, к окнам, источающая душистый аромат черемуха. Хотя черемуха встречается у Есенина как дикорастущее дерево в стихотворениях «Сыплет черемуха снегом...» (1910), «Черемуха» (1915) и в повести «Яр» (1915), она обретает и черты усадебного растения — например, в стихотворении «Край ты мой



Село Константиново. Усадьба Л.И. Кашиной. Слева направо: Е.И. Муретова, Г.А. Кожевников, Л.И. Кашина, Нина Кашина, неизвестный. 1916–1917 гг.
Village of Konstantinovo. Lydia Kashina's manor. From left to right: Catherine Muratova, Grigory Kozhevnikov, Lidia Kashina, Nina Kashina, unknown. 1916–1917

заброшенный...» (1914): «В окна бьют без промаха / Вороны крылом, / Как метель, черемуха / Машет рукавом» [6, т. 1, с. 60]. В поздних произведениях с образом черемухи неразрывно связан мотив любви в усадебных ландшафтах. Яркое подтверждение этому — стихотворения «Вечер черные брови насопил...» (1923): «Слушать песни дождей и черемух» [6, т. 1, с. 199]; «Ну целуй меня, целуй...» (1925): «До кончины губы милой / Я хотел бы целовать. // Чтоб все время в синих дремах, / Не стыдясь и не тая, / В нежном шелесте черемух / Раздавалось: "Я твоя"» [6, т. 1, с. 222]; «Песня» («Есть одна хорошая песня у соловушки...», 1925): «Пейте, пойте в юности, бейте в жизнь без промаха — / Все равно любимая отцветет черемухой» [6,

т. 1, с. 218]. Часто невозможно точно определить, где именно произрастает и кого радует своими ароматами черемуха: «Как будто кто / Черемуху качает / И осыпает / Снегом у окна» — в маленькой поэме «Ответ» (1924) [6, т. 2, с. 130]; «Спит черемуха в белой накидке» [6, т. 1, с. 211] — в стихотворении «Синий май. Заревая теплынь...» (1925).

В маленькой поэме «Письмо к сестре» (1925) Есенин подчеркивает неразрывную связь своего творчества с дворянской литературой XIX в., прежде всего с наследием наиболее любимых им Пушкина (он «близкий, / Как цветущий сад!») и Лермонтова: «И Лермонтов / Был Саше по плечу» [6, т. 2, с. 158]. Гибель в период молодости лирического героя усадебного сада [6, т. 2, с. 157]) вызывает воспоминания о вишнях, черемухе, сирени, березках. «Письмо к сестре» — одно из самых «усадебных» произведений Есенина. Здесь сад не только является приметой усадебной жизни (при его описании наблюдается совмещение двух миров — помещичьего и крестьянского), но и непреходящей ценностью, по сути одной из основ разных моделей «русского мира». От наличия сада зависит ответ на столь важный для лирического героя вопрос: «Крестьянин я иль не крестьянин?!» [6, т. 2, с. 156].

Наиболее ярким «усадебным» произведением Есенина является поэма «Анна Снегина». Н.И. Шубникова-Гусева убедительно показала, что, создавая поэму, «Есенин ориентировался на традиции русской классики, и прежде всего, роман в стихах “Евгений Онегин” Пушкина, роман-поэму Гоголя “Мертвые души” и произведения Некрасова» [9, с. 391]. Анализ «Анны Снегиной» позволяет раскрыть взаимодействие в есенинском творчестве двух моделей «русского мира», их эволюцию и гибель. Здесь предстает полифоничность сельского мира, для которого важна как жизнь крестьян во всем многообразии ее проявлений (заботы об урожае, борьба с засухой и пожарами, с поборами власть предержащих, с завистливыми алчными соседями), так и развитие традиционного пространства помещичьей усадьбы. Революционные потрясения приводят к слому традиционной жизни всех сословий, что нашло отражение в есенинском произведении.

Для лирического героя родные края — это и помещичья усадьба, и «радовские поместья», характеристику которым дает возница-рассказчик: «Дворов, почитай, два ста. <...> / Богаты мы лесом и водью, / Есть пастбища, есть поля. / И по всему угодью / Рассажены тополя» [6, т. 3, с. 158]. Неотделимая от множества повседневных забот жизнь радовцев удовлетво-

ряет его: «Дворы у нас крыты железом, / У каждого сад и гумно. / У каждого крашены ставни, / По праздникам мясо и квас» [6, т. 3, с. 158]. Но есть и бедные деревни, такие как Криуша: «Житье у них было плохое — / Почти вся деревня вскачь / Пахала одной сохою / На паре заезженных кляч. // Каких уж тут ждать обилий, / Была бы душа жива» [6, т. 3, с. 159]. Главное для крестьянина — забота о хлебе насущном, об урожае, который позволит прокормить семью и оставить семена для нового посева. Об этом же — в «Письме к сестре»: «И сколько было у отца хлопот, / Чтоб наша тощая / И рыжая кобыла / Выдергивала плугом корнеплод» [6, т. 2, с. 156]. Нужда заставляет думать только об удовлетворении простейших жизненных потребностей, забота о пище, об обустройстве быта поглощает все время и все силы. Такая ограниченность мышления, связанная с особенностями трудовой крестьянской жизни (для творчества Есенина характерно обращение к мифологической модели вечного возвращения, сакрального цикла, корреспондирующего с годовым природным циклом, с которым связаны основные работы сельских жителей), — признак «Руси уходящей», дорогой лирическому герою, но уже безвозвратно утрачиваемой в результате послереволюционных преобразований. Литературный топоним «Русь уходящая» наполняется множеством смыслов, обретает черты символа, сакрализуемого пространства. Ее населяют «брадачи», «Чья жизнь в сплошном / Картофеле и хлебе» («Русь уходящая», 1924) [6, т. 2, с. 105]. Крестьянская жизнь полна неожиданностей, непредсказуема. Об этом — и в «Анне Снегиной»: «Скатилась со счастья возжа. / Почти что три года кряду / У нас то падеж, то пожар» [6, т. 3, с. 160].

Вариация в «Анне Снегиной» мотива возвращения на родину после долгой разлуки демонстрирует совмещение разных планов. С одной стороны, бедная крестьянская усадьба, характерной приметой которой становятся сеновал и «состарившийся плетень» (первый подчеркивает стабильность, а второй — хрупкость сельского мира). Отметим, что в финале поэмы плетень «сгорбившийся», т. е. продолжается его старение, путь к окончательной, безвозвратной гибели. С другой стороны, осязаемые приметы помещичьего мира, для которого характерна положительная динамика: «Иду я разросшимся садом, / Лицо задевает сирень» [6, т. 3, с. 164]. В начале второй главы поэмы раскрываются приметы сада: «Дымком отдает росяница / На яблонях белых в саду» [6, т. 3, с. 164]. Весна, период цветения —

любимое время посещения сада, в этот период ощущается пробуждение всех сил природы. О такой встрече лирического героя с ярким, цветущим садом (также характерным для помещичьей усадьбы, а не для крестьянского надела) — и в «Письме матери» (1924): «Я вернусь, когда раскинет ветви / По-весеннему наш белый сад» [6, т. 1, с. 180]. Антонимичен цветущему саду запущенный сад. Лирический герой стихотворения «Заметался пожар голубой…» (1923) и себя сравнивает с «запущенным садом» [6, т. 1, с. 187], подчеркивая прежде всего отсутствие ухода, внимания, заброшенность. Со временем запущенный сад превращается в кладбище — как в стихотворении «Мне грустно на тебя смотреть…» (1923): «Как кладбище, усеян сад / В берез изглоданные кости» [6, т. 1, с. 196].

Сад является для лирического героя Есенина одним из значимых символов благополучия двух рассматриваемых моделей «русского мира», показателем того состояния достатка, когда нет необходимости уничтожать сад ради пропитания. Яркий подтверждающий это положение пример — трагическая коллизия в «Письме к сестре»: «Отцу картофель нужен. / Нам был нужен сад. / И сад губили, / Да, губили, душка!» [6, т. 2, с. 156]. Такое внимание к саду объясняется не только чисто усадебными контекстами, но и значимостью для автора библейской символики, образа Эдемского сада, что наглядно демонстрирует созданная в родном селе «Иорданская голубица» (1918): «То душ преображенных / Несчислимая рать, / С озер поднявшись сонных, / Летит в небесный сад» [6, т. 2, с. 57]. Ср. со стихотворением того же года «Не стану никакую…», героиня которого «шептала»: «<…> Мы встретимся у сада / В небесной стороне» [6, т. 4, с. 179]. Усадебный сад — своеобразное отражение Эдемского сада, в этом его непреходящая ценность, именно поэтому его гибель столь трагична. В «Анне Снегиной» семантика сада подчеркивает полноту жизни, которая невозможна без состояния влюбленности. Пространство усадебного мира ограничено, эдемские смыслы не распространяются за его пределы. Отметим, что зеркальным (за-зеркальным) отражением райского сада становится сад в поэме «Черный человек» (1923–1925) — деревья уподобляются зловещим всадникам Апокалипсиса: «И деревья, как всадники, / Съехались в нашем саду. // <…> Деревянные всадники / Сеют копытливый стук» [6, т. 3, с. 191].

Сад соединен с внешним миром калиткой, которая становится в «Анне Снегиной» преградой на пути лирического героя к счастью: «Когда-то у той

вон калитки / Мне было шестнадцать лет, / И девушка в белой накидке / Сказала мне ласково: “Нет!”» [6, т. 3, с. 164, 187]. Особую значимость этих строк для композиции поэмы подчеркивает их дословное повторение как в первой, так и в заключительной, пятой, главках поэмы. Для русской литературной традиции калитка сада, парка — одно из традиционных мест встречи и расставания возлюбленных.

Для Есенина характерно не только обращение к пространству, находящемуся за границами сада, за садом, но и раскрытие семантики калитки — границы этого пространства. Например, в стихотворении «Закружилась листва золотая...» (1918): «За калиткою смолкшего сада / Прозвенит и замрет бубенец» [6, т. 1, с. 147]. При этом внутреннее пространство сада не только в ранних произведениях, но и в имажинистский период творчества оказывается сакрально важным, закрытым, требующим защиты от внешних сил. Пример этому — стихотворение «Хулиган» (1919): «Бродит черная жуть по холмам, / Злобу вора струит в наш сад» [6, т. 1, с. 154]. И все же калитка должна выполнять свои связующие внутреннее и внешнее пространства функции. Отсутствие этой связи, когда «Не прозвякнет кольцо у калитки...» («Синий май. Заревая теплынь...» (1925) [6, т. 1, с. 211], сопряжено с мотивом сна. И в одном из последних есенинских произведений — стихотворении «Ты запой мне ту песню, что прежде...», датированном 13 сентября 1925 г., — подчеркивается значимость выполняемой калиткой функции связи пространств: «...вовек я любил не один / И калитку осеннего сада, / И опавшие листья с рябин» [6, т. 1, с. 245]. В одном из стихотворений цикла «Персидские мотивы» — «Улеглась моя былая рана...» — постулируется как непреложная истина: «Все равно калитка есть в саду...» [6, т. 1, с. 249], т. е. всегда остается возможность изменения ситуации. Наличие калитки свидетельствует о динамичности, подвижности мира, о жизни, сулит надежду на любовь.

Образ «усадебной» девушки в белом, причем находящейся за границами сада, прослеживается в ряде произведений поэта, например: «Где-то за садом несмело, / Там, где калина цветет, / Нежная девушка в белом / Нежную песню поет» («Вот оно, глупое счастье...», 1918) [6, т. 1, с. 131]; «...припомнил я девушку в белом, / Для которой был пес почтальон. <...> Но о чем-то подолгу мечтала / У калины за желтым прудом» («Сукин сын», 1924) [6, т. 1, с. 207]. Приведенные примеры свидетельствуют о значимо-

сти для поэта рассматриваемого «усадебного» женского образа. Девушка в белом является главным персонажем помещичьей модели «русского мира».

В центральной по композиции, третьей, главе «Анны Снегиной» об ушедшей в небытие жизни напоминает лишь «белое платье», отсылающее к образу недоступной «девушки в белой накидке», и память о встречах — «Когда-то я очень любила / Сидеть у калитки вдвоем. / Мы вместе мечтали о славе...» [6, т. 3, с. 171]. Возникающий в третьей главе образ калитки, связанный с мотивом неразделенной, точнее — не обретшей завершения, любви, подчеркивает скрепленность композиции поэмы любовным сюжетом. Причем этот сюжет развивается на границе усадебного пространства — у калитки. Эту границу можно рассматривать и как границу между пространствами двух моделей «русского мира», — помещичьего и крестьянского. Для Есенина роль калитки-границы значительно важнее, чем для его предшественников и современников — представителей дворянства. Это не только граница русской помещичьей усадьбы, но и сословная граница, хотя и не табуирующая вовсе, но ограничивающая доступность для представителей крестьянства внутриусадебной территории. Лишь в новое, пореволюционное время героиня поэмы — владелица поместья, уже теряющая свой прежний социальный статус, навещает поэта в его родовом крестьянском доме.

Революция — это всегда кардинальные преобразования, слом традиционного уклада, потрясения, часто приводящие к роковым последствиям. Революции в России вызывают утрату традиционной структуры «русского мира». Один из этапов революционных преобразований — «безвластье», вызвавшее «Сплошные мужицкие войны» [6, т. 3, с. 165]. Монолог старухи завершается в «Анне Снегиной» горестным выводом: «“Пропала Расея, пропала... / Погибла кормилица Русь!”» [6, т. 3, с. 166]. Подтверждением трагического развития событий становится растущая бедность криушан: «Не слышно собачьего лая, / Здесь нечего, видно, стеречь / У каждого хата гнилая, / А в хате ухваты да печь» [6, т. 3, с. 168–169]. Главный вопрос крестьян — о земле: «Скажи: / Отойдут ли крестьянам / Без выкупа пашни господ?» [6, т. 3, с. 169]. Наиболее простой вариант ответа на этот вопрос, который видит убийца и пьяница Оглоблин Прон, руководящий теперь криушанами, — безвозмездное получение имущества и земли Анны Снегиной. Путь из Криуш до усадьбы оказывается долог и труден из-за

курьезного обстоятельства, подчеркивающего, что крестьянская модель «русского мира» гибнет: «И вот запрягли нам клячу. / В оглоблях мослатая шкеть — / Таких отдают с придачей, / Чтоб только самим не иметь. / Мы ехали мелким шагом, / И путь нас смешил и злил: / В подъемах по всем оврагам / Телегу мы сами везли» [6, т. 3, с. 175]. Есенин кратко и емко описывает усадебную территорию и «дом с мезонином». Лишь трагедия — гибель на войне мужа Анны — на время откладывает передачу ее имения волости. Судьбоносное событие, означающее гибель одной из традиционных моделей «русского мира» — помещичьей усадьбы, — не спасает и вторую модель — крестьянский мир. Итогом становится «хуторской разор». И далее во временной перспективе — «Шли годы / Размашисто, пылко. / Удел хлебороба гас» [6, т. 3, с. 183].

Трансформация «русского мира» в водовороте войн и революций сметает все его традиционные модели, остается сельское пространство, в котором еще просматриваются приметы «Руси уходящей»: «Луна золотою порошею / Осыпала даль деревень. / Мелькают часовни, колодцы, / Околицы и плетни» [6, т. 3, с. 185]. Лишь в памяти участников былых событий сохраняются ключевые фрагменты утраченных моделей, например, в письме из Лондона Анны: «Так часто мне снится ограда, / Калитка и ваши слова. <...> синею заволокой / Покрыта береза и ель» [6, т. 3, с. 186]. Ограда и калитка не спасли усадебный мир от гибели, а его владельцев — от эмиграции.

Две модели «русского мира» — помещичья и крестьянская — на протяжении нескольких столетий развивались параллельно и были неотделимы друг от друга. Есенин, творчество которого пришлось на период ломки традиционного уклада, показал как сходство, взаимное переплетение, так и различия этих моделей, трагические процессы их утраты.

Список литературы

1 *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. 631 с.

2 *Веденин Ю.А.* Очерки по географии искусства. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. 226 с.

3 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 2. 764 с.

4 *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. [2-е изд.]. М.: О.Г.И, 2008. 524 с.

5 *Доманский В.А.* Дендронимы в творчестве С. Есенина // Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2007. С. 189–200.

6 *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1995–2002.

7 *Есенина А.А.* Родное и близкое // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 55–125.

8 *Субботин С.И.* [Комментарии] // *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1999. Т. 6. С. 260–291.

9 *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 371–479, 635–644.

10 *Щербаков С.А.* Мотивы сада в творчестве С. Есенина и С. Клычкова // Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2007. С. 252–287.

References

1 Blok A.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters: in 20 vols.] Moscow, Nauka Publ., 1997. Vol. 1. 631 p. (In Russ.)

2 Vedenin Iu.A. *Ocherki po geografii iskusstva* [Essays on the Geography of Art]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1997. 226 p. (In Russ.)

3 Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete Works: in 14 vols.] Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1937. Vol. 2. 764 p. (In Russ.)

4 Dmitrieva E.E., Kuptsova O.N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [The life of the Estate Myth: Paradise Lost and Gained]. 2nd ed. Moscow, O.G.I Publ., 2008. 524 p. (In Russ.)

5 Domanskii V.A. Dendronimy v tvorchestve S. Esenina [Dendronyms in the Works of S. Esenin]. *Eseninskaia entsiklopediia: Kontseptsiia. Problemy. Perspektivy* [The Esenin Encyclopedia: Concept. Problems. Prospects]. Moscow, Konstantinovo, Riazan', Pressa Publ., 2007, pp. 189–200. (In Russ.)

6 Esenin S.A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 7 t. (9 kn.)* [Complete Works: in 7 vols. (9 books)]. Moscow, Nauka; Golos Publ., 1995–2002. (In Russ.)

7 Esenina A.A. Rodnoe i blizkoe [Native and Close]. *S.A. Esenin v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [S.A. Esenin in the Memoirs of Contemporaries: in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986, vol. 1, pp. 55–125. (In Russ.)

8 Subbotin S.I. Kommentarii [Comments]. Esenin S.A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 7 t. (9 kn.)* [Complete Works: in 7 vols. (9 books)]. Moscow, Nauka; Golos Publ., 1999, vol. 6, pp. 260–291. (In Russ.)

9 Shubnikova-Guseva N.I. *Poemy Esenina ot "Proroka" do "Chernogo cheloveka": Tvorcheskaia istoriia, sud'ba, kontekst i interpretatsiia* [Esenin's Poems from the "Prophet" to the "Black Man": Creative History, Fate, Context and Interpretation]. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2001, pp. 371–479, 635–644. (In Russ.)

10 Shcherbakov S.A. Motivy sada v tvorchestve S. Esenina i S. Klychkova [The Motifs of the Garden in the Works of S. Esenin and S. Klychkov]. *Eseninskaia entsiklopediia: Kontseptsiia. Problemy. Perspektivy* [The Esenin Encyclopedia: Concept. Problems. Prospects]. Moscow, Konstantinovo, Riazan', Pressa Publ., 2007, pp. 252–287. (In Russ.)

УДК 821.161.3 + 821.161.1
ББК 83.3(4Беи) +
83.3(2Рос=Рус)6

АЛЛЮЗИЯ НА ЕВАНГЕЛЬСКИЕ СЮЖЕТЫ В РОМАНАХ «ХРИСТОС ПРИЗЕМЛИЛСЯ В ГОРОДНЕ» В. КОРОТКЕВИЧА И «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА

© 2020 г. Н.В. Яковенко
Институт литературоведения имени Янки Купалы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Республика Беларусь
Дата поступления статьи: 08 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-212-227

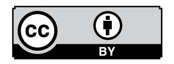
Аннотация: В статье на основе сопоставительного анализа текстов романов «Христос приземлился в Городне» классика белорусской литературы Владимира Короткевича и «Мастер и Маргарита» классика русской литературы Михаила Булгакова рассматриваются типологические сходства и отличия в художественном осмыслении евангельских сюжетов. Сравнивая сюжеты романов с текстом Евангелия от Матфея (5: 9–14; 9: 27–31) и Евангелия от Марка (15: 20–25), автор анализирует аллюзию белорусского писателя на Нагорную проповедь Иисуса Христа, на излечение слепых, аллюзию В. Короткевича и М. Булгакова на евангельский концепт «по вере вашей да будет вам» и на восхождение Христа на Голгофу. Вместе с тем автор статьи подчеркивает антиатеистический, а не антирелигиозный характер произведений, построенных по принципам эстетической игры. Проведенное исследование позволило сделать следующие выводы: романы В. Короткевича и М. Булгакова не претендуют на изложение или толкование Евангелия, а являются только развернутыми аллюзиями на его сюжеты. Евангельская тематика в произведениях подчинена освещению вопросов соотношения добра и зла, духовного и материального, истины и лжи, власти и справедливости.

Ключевые слова: Евангелие, аллюзия, Владимир Короткевич, Михаил Булгаков, роман, концепт, травестийность, фарсовость.

Информация об авторе: Наталья Васильевна Яковенко — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт литературоведения имени Янки Купалы Центра исследований белорусской культуры языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, ул. Сурганова, д. 1, корп. 2, 220072 г. Минск, Республика Беларусь.

E-mail: natayakavenka@tut.by

Для цитирования: *Яковенко Н.В.* Аллюзия на евангельские сюжеты в романах «Христос приземлился в Городне» В. Короткевича и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 212–227. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-212-227



ALLUSIONS TO THE GOSPEL STORIES IN *CHRIST LANDED IN HARODNIA* BY V. KOROTKEVICH AND *MASTER AND MARGARITA* BY M. BULGAKOV

© 2020. N.V. Yakovenko
Yanka Kupala Institute of Literary Studies of the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus,
Minsk, Republic of Belarus
Received: February 08, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: This article examines typological similarities and differences in the literary interpretation of Gospel plots based on comparative analysis of the texts of the novels *Christ Landed in Harodnia* by the classic of Belarusian literature Vladzimir Korotkevich and *Master and Margarita* by the classic of Russian literature Mikhail Bulgakov. Comparing the plots of the novels with the texts of the Gospel of Matthew (5: 9–14; 9: 27–31) and the Gospel of Mark (15: 20–25), the author analyzes the allusion of the Belarusian writer to the Sermon on the Mount of Christ, to the healing of the blind, the allusion of V. Korotkevich and M. Bulgakov to the evangelical concept “according to your faith be to you”, and the ascent of Christ to Calvary in the novels *Christ Landed in Harodnia* and *Master and Margarita*. At the same time, the article emphasizes the anti-atheistic and non-anti-religious nature of the novels built on the principles of aesthetic play. The research leads to the following conclusions: the novels by V. Korotkevich and M. Bulgakov do not pretend to expound or interpret the Gospel, instead they are extended allusions to to the Gospel's themes. The Gospel theme in the works is part of the broader framework that explores the relation between good and evil, spiritual and material, between truths and lies, between power and justice.
Keywords: Gospel, allusion, Vladzimir Korotkevich, Mikhail Bulgakov, novel, concept, travesty, farcical.
Information about the author: Natalya V. Yakovenko, PhD in Philology, Researcher, Yanka Kupala Institute of Literary Studies of the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus, Surganov St. 1, build. 2, 220072 Minsk, Republic of Belarus.
E-mail: natayakavenka@tut.by
For citation: Yakovenko N.V. Allusions to the Gospel Stories in *Christ Landed in Harodnia* by V. Korotkevich and *Master and Margarita* by M. Bulgakov. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 212–227. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-212-227

Сущность бытия является наиболее сложной основополагающей проблемой философии, затронутой впервые древнегреческим мыслителем Парменидом (около 540–470 гг. до н. э.) и не решенной до настоящего времени. С появлением Библии, первые тексты которой датируются IV в. н. э., философские споры о сущности бытия приобрели религиозный характер, чему в особо значимой мере послужила евангельская история рождения, деяний, учения, смерти, воскресения и вознесения Иисуса Христа. Около двух тысяч лет Его образ в неоднозначной, часто парадоксальной, противоречащей Евангелию трактовке постоянно используется в культуре, располагая не только к философским размышлениям, но и к религиозным или антирелигиозным спорам.

В мировой художественной литературе XX в. наиболее яркое персонифицированное воплощение образ Иисуса Христа получил в романах «История Христа» (1921) итальянского писателя Джованни Папини, «Последнее искушение Христа» (1951) греческого писателя Никоса Казандзакиса, «Мастер и Маргарита» (1967) русского писателя Михаила Булгакова, «Семь лун, семь змей» (1970) латиноамериканского писателя Деметрио Агилеры Мальта, «Христос приземлился в Городне» (1972) белорусского писателя Владимира Короткевича и в романе «Евангелие от Иисуса» (1998) португальского писателя Жозе Сарамаго, за который он был удостоен Нобелевской премии.

Белорусский исследователь творчества В. Короткевича Анатолий Воробей в предисловии к роману «Христос приземлился в Городне» [5] отмечает, что по своим художественным особенностям он стоит в одном ряду с такими произведениями мировой литературы, как «Гаргантюа и

Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Легенда о Тиле Уленшпигеле» Ш. де Костера, «Кола Брюньон» Р. Роллана, «Имя розы» У. Эко и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. При этом А. Воробей, рассматривая в основном социально-философский подтекст, исторический контекст и жанрово-стилистические особенности романа, в частности положенный в его основу принцип эстетической игры, мало внимания уделяет переосмыслению В. Короткевичем евангельского сюжета. Отдельное исследование аллюзии на евангельский образ Иисуса Христа в произведении Владимира Короткевича принадлежит белорусскому литературоведу Еве Леоновой [9], которая, однако, не проводит сопоставления ни с произведениями других писателей, ни с евангельским текстом.

Украинские ученые А. Нямцу и Е. Лабай, анализируя евангельский концепт в славянской литературе [11], говорят о типологическом сходстве романов «Христос приземлился в Городне» и «Мастер и Маргарита», не прибегая к сопоставительному анализу текстов.

Российские булгаковеды Е. Иваньшина и А. Леонтьев, раскрывая особенности интертекстуальности романа «Мастер и Маргарита» [3; 8], не объясняют суть авторской эстетической игры, в том числе аллюзии на сюжеты Евангелия.

Глубоким осмыслением булгаковской аллюзии отличается книга диакона Андрея Кураева «“Мастер и Маргарита”: за Христа или против?» [7], но, поскольку исследователь не ставил перед собой задачу рассмотрения вынесенного в название вопроса в широком литературном контексте, здесь нет сопоставления с какими-либо произведениями других авторов.

Таким образом, очевидна необходимость сопоставительного анализа аллюзии на евангельские сюжеты в романах белорусского и русского классиков литературы — Владимира Короткевича и Михаила Булгакова. В рамках представленной статьи мы сосредоточимся на некоторых евангельских сюжетах, которые приобрели двусмысленное отражение в романах «Христос приземлился в Городне» и «Мастер и Маргарита», в силу чего возникла обозначенная А. Кураевым дилемма философско-эстетического характера: В. Короткевич и М. Булгаков «за Христа или против?», их произведения богоборческие или богоискательские, атеистические или антиатеистические.

«Христос приземлился в Городне» — философско-исторический роман-притча о жизни в Беларуси XVI в. Сюжет произведения

В. Короткевича построен на основе прочитанной писателем записи в исторической «Хронике Белой Руси...» каноника М. Стриковского о появлении во время правления Сигизмунда Первого самозванца, «который с легкости какой умыслил» или, скорей, с отчаяния «имя Христа Господа себе приписал» [4, с. 5]. Запись вдохновила писателя на создание художественной истории путешествий и необычных свершений бывшего школяра Юрася Братчика, которого под страхом пыток и смерти иезуиты заставили назваться Христом, после чего жизненные коллизии его складывались в соответствии с евангельскими сюжетами. Так, лже-Христу пришлось спасать обездоленных от голода, угнетения и несправедливости, выгонять торговцев из храма, творить чудеса, произнести Нагорную проповедь и взойти на Голгофу.

Казалось бы, одно только название «Христос приземлился в Городне» говорит о богоборчестве, но на самом деле оно хорошо продумано автором, досконально знавшим Евангелие в советское атеистическое время (произведение писалось в 1965–1966 гг., впервые опубликовано отдельной книгой в 1972 г.). Христос, роль которого пришлось некоторое время выполнять Юрасю Братчику, на самом деле «приземлился» во время «падения огненного змея»; кроме того, именно «приземление», а не приход или пришествие Христа наилучшим образом передает травестийность и фарсовость романа, в котором постановка чрезвычайно важных вопросов общечеловеческого и национального характера осуществляется с помощью средств абсурда.

Согласно А. Нямцу и Е. Лабай, «в новозаветном сюжетно-образном материале В. Короткевича интересует в первую очередь его десакрализованная аксиологическая основа, в связи с чем многочисленные информационно значимые “сигналы-катализаторы” из канонических текстов получают объективированное рациональное истолкование (пророчества, чудеса и т. п.)» [11, с. 69]. Создавая аллюзию на евангельские сюжеты, писатель показывает не чудодейственность того, что происходит, а народную смекалку и изобретательность «земного Христа» (П. Навойчик), в результате чего сверхъестественное сводится к обычному, как в речи Юрася Братчика на Красной горе перед боем — аллюзии на Нагорную проповедь Иисуса Христа, лишенной религиозного содержания, по-земному передаются высокие нравственные истины:

> Блаженны миротворцы, если не унижен человек... Блаженны изгнанники за правду... Блаженны, если выходите с оружием за простой, бедный люд и падаете... Потому что тогда вы — соль земли и свет мира. Любите и миритесь. Но и ненавидьте тех, кто посягает на вас и вашу любовь. Мечом, занесенным над сильными, над алчными, над убийцами правды, дайте всем простым мир [6, с. 406].

Эта выдержка из речи Христа-Братчика коррелирует со следующим евангельским текстом (Мф. 5: 9–14):

> Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими.
>
> Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное.
>
> Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня.
>
> Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас.
>
> Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? <...>
>
> Вы — свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы [1, с. 1015].

В высказывании о миротворцах Владимир Короткевич избежал религиозности, но содержание, по сути, оставил то же самое: «если не унижен человек» во время миротворческой миссии, которую предстояло осуществить героям произведения, то миротворцы «будут наречены сынами Божиими». Евангельское высказывание «Блаженны изгнанные за правду» как бы расширяется в художественном произведении за счет фразы про тех, кто с оружием в руках сражается за обездоленных, что не противоречит евангельскому постулату насчет блаженства поносимых и гонимых за Христа, ибо заступаться за несправедливо обиженных — значит отстаивать правду и христианские ценности. И только тогда, по В. Короткевичу, можно стать «солью земли» и «светом мира».

Согласно Синодальному изданию Библии Русской православной церковью, в частности Евангелия от Матфея (9: 27–31), Иисус Христос, прикоснувшись к глазам двух слепых, которые шли за ним с просьбой избавле-

ния от болезни и верили в возможность чудодейственного выздоровления с Божией помощью, сказал: «…по вере вашей да будет вам» [1, с. 1022] — и тем самым вернул слепым зрение.

В произведении Владимира Короткевича лже-Христос Юрась Братчик, чтобы не быть наказанным за свою вынужденную ложь, за деньги «излечивает» с помощью грязи из-под ног не двух, как в Евангелии, а трех слепых, также ложных. В. Короткевич объединяет два евангельских сюжета: один — об исцелении Иисусом Христом двух слепых с помощью прикосновения, второй — об исцелении одного слепого от рождения человека с помощью скатанного из грязи шарика, которым Христос помазал глаза слепого и сказал умыть лицо в купальне Силоам, после чего тот стал видеть. При этом концептуально важная для христианства фраза не звучит, а заменяется другой:

> Христос склонился, черпнул из-под ног грязь и левой рукой взял «слепого» за руку. Золотой перешел «слепому», и тот молча склонил голову: «Хватит». И тогда Христос мазнул грязью всех трех по глазам.
>
> — Идите. Обмойтесь. Будете видеть свет небес… <…>
>
> Они достали из-под век положенные туда половинки горошинок, проморгались и, закрыв глаза, пошли назад. <…>
>
> Слепых подвели. Юрась перекрестил их.
>
> — Зри! — повелел он. — Зри на Бога во славе его!
>
> Слепой «с тяжестью» приподнял веки:
>
> — Господи Боже, — тронулись шепотом губы. — Вижу… Вижу, Господи Боже… Созерцаю светлый лик твой!
>
> Взглянул на сотника:
>
> — А это что за богомерзкое рыло? [6, с. 255–256]

Фразу «Будете видеть свет небес» можно считать содержательно близкой евангельской «по вере вашей да будет вам». Однако обещание видеть свет небес не сосредоточивает внимание на одном из основных евангельских концептов — на необходимости безусловной веры в Бога. В контексте произведения, в котором действуют лже-Христос и лже-слепые, призыв к безоговорочной вере был бы не то что неуместным, а даже кощунственным с точки зрения христианства, поэтому «замена» евангельской фразы в данном случае вполне оправдана.

Согласно Евангелию, «Иисус строго сказал им: смотрите, чтобы никто не узнал» [1, с. 1022]. Лже-Христос В. Короткевича дал другой строгий наказ: «Зри на Бога во славе его!», что также противоречит евангельскому сюжету, но логично в контексте художественного произведения. Вылеченные Сыном Божиим слепые не сомневались в его величии, а сам Христос не хвастался собственными поступками и не искал славы. Братчик «работал на публику», когда совершал «чудеса» перед толпой людей, которые не безосновательно сомневались в нем как в мессии. Лже-слепые подыгрывали, поэтому продолжением призыва смотреть на Бога во славе Его стала фраза «Созерцаю светлый лик твой!», искусно «подчеркнутая» писателем противоположным по содержанию и коннотации высказыванием насчет «богомерзкого рыла» сотника.

В романе Михаила Булгакова концептуальную евангельскую фразу «по вере вашей да будет вам» в измененной формулировке произносит, как это ни парадоксально, Воланд — персонификация дьявола. Причем используется концепт безотносительно к евангельскому сюжету, как одна из «теорий», которую он упоминает, обращаясь во время бала к голове Берлиоза:

> — Михаил Александрович, — негромко обратился Воланд к голове, <...> Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие [2, с. 265].

В одновременно ироническом и философском монологе Воланда, в отличие от слов Юрася Братчика, обращается внимание на важность безоговорочной веры и могущество ее силы, что является одним из основных постулатов христианства. Однако, поскольку обращение к евангельскому концепту происходит через образ сатаны, не подчеркивается Божие величие — по-своему одаривает здесь другая сила, «что вечно хочет зла» [2, с. 7].

На первый взгляд использование фразы Христа в качестве постулата, сказанного сатаной в романе Михаила Булгакова, и «травестийная аллюзия на новозаветную сюжетику» (Е. Леонова) в романе Владимира Короткевича указывают на антирелигиозную направленность произведений. Однако в том и особенность романов, построенных по принципам эстетической игры, что авторский замысел скрыт очень глубоко, и понимание произведений как антирелигиозных было бы большой ошибкой.

Так, профессор богословия, диакон Андрей Кураев убедительно доказывает, что роман «Мастер и Маргарита» является не антирелигиозным, а антиатеистическим произведением. Богослов делает такой вывод: «Булгаков <…> надеялся в советской стране опубликовать антисоветский текст. Многое он замаскировал. И тем ввел в заблуждение не только советских цензоров, но и некоторых своих православных читателей. В ночном бою нередко свои же бьют своих. Булгаков как раз и вел прикрытый, ночной бой с атеизмом. Он вел бой за Христа. Но, увы, от христиан же потом и стал получать потоки критики» [7, с. 127].

Так называемая Нагорная проповедь лже-Христа достаточно отчетливо показала серьезное, вовсе не атеистическое отношение В. Короткевича к христианству, несмотря на трагикомичность и травестийность романа «Христос приземлился в Городне», на ироничность авторской манеры письма и юмористичность многих эпизодов. Подтверждением тому является также аллюзия на восхождение Христа на Голгофу — в произведении это замковая гора Воздыхальня. Аллюзию следует подробно рассмотреть в сопоставлении с описанием, содержащимся в Евангелии от Марка (Мк. 15: 20–25).

Евангелие дает краткую информацию: «Когда же насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу, одели Его в собственные одежды Его и повели его, чтобы распять его. И заставили проходящего некоего Киринеянина Симона, отца Александрова и Руфова, идущего с поля, нести крест Его» [1, с. 1078].

Владимир Короткевич не только отступает от краткости повествования, свойственного евангельскому стилю, но и уходит от фактов, зафиксированных в Священном Писании. Над Юрасем Братчиком не насмехались до восхождения на Голгофу и не переодевали его, но пытали, когда арестовали; лже-Христа должны были не распять, а повесить на кресте; свой крест он должен был до конца нести сам. Важно также, что если евангельский

сюжет не имеет подробного описания пути Христа к Голгофе, то в романе этому посвящено несколько глубоко психологических эпизодов.

«Тяжело идти. Пот льет со лба. Если бы воткнули в рот кляп, как предлагали, не взошел бы. Это и заставило их отказаться. <...> Тяжело! Огромный крест сгибает почти пополам» [6, с. 496]. Как чувствовал себя Иисус Христос, идя к месту казни, можно только догадываться. Не исключено, что аллюзия В. Короткевича очень похожа на ту далекую от нашего времени реальность.

Обратимся далее к Евангелию: «И привели Его на место Голгофу, что значит: Лобное место. И давали Ему пить вино со смирною; но Он не принял» [1, с. 1078]. С этим евангельским эпизодом перекликается следующий эпизод романа: «Юрась облизнул губы. И тогда стражник хлестнул из баклаги ему в лицо. Братчик закрыл глаза. С волос, с лица плыло, смешиваясь с грязью и кровью, красное вино. Губы Христовы затряслись» [6, с. 507]. В романе, в отличие от Евангелия, над Христом-Братчиком насмехались не перед тем как отправить на Голгофу, а на месте казни, и от вина он не отказывался, но и не напился в результате издевательского поведения палача.

Необходимо подчеркнуть: Юрасю Братчику не свойственны Христовы качества — всепрощение, терпение в отношении обидчиков и покорность воле Бога-Отца. Как отмечает исследователь творчества В. Короткевича Анатолий Воробей, лже-Христос «сообразительный, находчивый, веселый, шаловливый, мошенник и притвора. Но одновременно это мыслитель и мученик, правдоискатель, народный защитник и борец. Потери, трудности и неудачи закаляют его» [5, с. 6]. В сюжете восхождения на Голгофу, в том числе в цитируемом далее отрывке из романа, заметны в характере Братчика именно эти черты правдоискателя и борца, закаленного в трудных жизненных обстоятельствах:

> Когда перестали дрожать губы, он раскрыл глаза.
>
> — Босяцкий! Лотр! Комар! — Голос звучал хрипло и шершаво и вдруг словно прорезался, затрубил, загремел: — Вы — антихристы! Вы — гниль! Я умру! Я вызываю вас на суд Божий. Месяца не пройдет, как мы встретимся. Месяца! Месяца! И тогда будете пить свою чашу вы! [6, с. 507]

Дальнейшие события Евангелие описывает так: «Был час третий, и распяли Его» [1, с. 1078]. В отличие от евангельского сюжета, лже-Христа не распяли, друзья спасли его и уничтожили карателей. Главным героем произведения является обычный человек, который не по своей воле выполнял чрезмерно тяжелую для себя, как и для любого человеческого, а не Божия сына, роль. Важно то, что невольно, рисуя картины восхождения лже-Христа на замковую гору Воздыхальню для смертной казни, писатель дал читателям возможность глубже почувствовать весь трагизм восхождения настоящего Христа на Голгофу.

В романе «Христос приземлился в Городне» аллюзия на евангельскую историю с распятием Иисуса Христа дается дважды. Первый раз — в начале произведения — комедийно, в качестве провального спектакля, в котором Юрась Братчик играл роль ангела, а роль Христа исполнял бывший дровосек Акила Киёвый:

> Акила крутил руками, тужился, но все же шел вперед. Мурины скрежетали зубами и наконец взволокли его на крест.
>
> — Ну-ка, приколачивайте, чтобы не сошел! — рыкал Пилат.
>
> И только тут кое-кто в толпе понял: это тебе не шуточки. Кричали-кричали, а тут, видишь ты, Бога распинают. <…>
>
> Акила на кресте закинул голову, закатил глаза и испустил дух. Эфиопы отступили, чтобы с видом художников полюбоваться своею работой. И тут произошло непоправимое.
>
> Под весом Акилы крест сложился (так его было удобнее перевозить в фургоне: складной, со ступенькой для ног, с надписью «INRI», которая только что так величественно окаймляла голову Акилы). Крест сложился, и под ним, показывая небу зад, стоял большущей перевернутой ижицей Акила Киёвый, неудавшийся Иисус [6, с. 71–72].

«Удавшимся Иисусом» стал позже Юрась Братчик, не зря его восхождение на Голгофу показано так психологически глубоко и «по-настоящему». Спектакль с Акилой Киёвым в главной роли — своего рода введение в историю пришествия, свершений и распятия Христа, описанную в романе. Поэтому доминирующей здесь является фраза о внезапном осознании зрителями того, что это не шуточки, — Бога распинают. Своим обращением

к евангельской тематике и яркой художественной аллюзией Владимир Короткевич направил читательское внимание к Новому Завету и подчеркнул исключительную важность фигуры Иисуса Христа.

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» является «текстом в тексте», или «романом в романе», состоящим из романа о Мастере и романа самого Мастера. Один из центральных персонажей произведения — Иешуа Га-Ноцри — аллюзия на евангельский образ Иисуса Христа.

Иешуа — не находчивый притвора и борец, как Братчик, а смиренный и тихий философ, уверенный в том, что все люди добрые. «В определенном смысле Христос был именно таким, как булгаковский Иешуа Га-Ноцри из “Мастера и Маргариты”, — объясняет Андрей Кураев. — Таким был “имидж” Христа, таким Он казался толпе» [7, с. 34].

Вот один из особенно важных эпизодов, который перекликается с Евангелием и хорошо иллюстрирует переданный М. Булгаковым «имидж» Христа:

> — А скажите... напиток им давали перед повешением на столбы?
>
> — Да. Но он, — тут гость закрыл глаза, — отказался его выпить. <...>
>
> — Он сказал, — опять закрывая глаза, ответил гость, — что благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь.
>
> — Кого? — глухо спросил Пилат.
>
> — Этого он, игемон, не сказал. <...>
>
> — <...> Единственное, что он сказал, это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость.
>
> — К чему это было сказано? — услышал гость внезапно треснувший голос.
>
> — Этого нельзя было понять. Он вообще вел себя странно, как, впрочем, и всегда.
>
> — В чем странность?
>
> — Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой [2, с. 296–297].

Иешуа отказывается от положенного по закону напитка, вежливо выражая признательность за предложение, и сообщает о том, что не обижа-

ется на своих карателей, к тому же ведет себя странно — старается заглянуть в глаза всем, кто рядом, и растерянно улыбается. Иешуа не был распят на кресте, а повешен на столбе, к тому же, как известно из романа, умер не с именем Бога-Отца на губах, подобно Иисусу, а с именем Пилата. С тем, что такая аллюзия на Христа и на евангельский сюжет — кощунство, не будет никто спорить. Согласен с оценкой кощунственности и Андрей Кураев, однако он ставит вопрос: почему писатель именно так изобразил Иешуа и евангельскую историю и можно ли эту оценку перенести на весь роман?

Богослов последовательно доказывает, что писатель через «образ вроде-бы-Христа, образ, довольно заниженный и при этом не вызывающий симпатий у самого Булгакова» [7, с. 110], утрированно показывает совсем не свое антиевангельское видение фигуры Иисуса Христа: «Наиболее яркое (а на советском культурном пространстве и наиболее авторитетное) лицо, представлявшее эту версию, — это Лев Толстой. <...> Моралистика без мистики — вот “евангелие от Толстого”. Всепрощение, непротивление и никаких чудес и демонов» [7, с. 111–112]. Именно с таким взглядом на Христа, по мнению А. Кураева, полемизирует М. Булгаков через образ Иешуа Га-Ноцри.

Выбранный для анализа эпизод несет большую психологическую нагрузку через изображенную автором реакцию Понтия Пилата на полученную информацию о наказании Иешуа. Прокуратор мог помиловать его, но побоялся за свою судьбу в случае, если дело станет известно кесарю. Слова Га-Ноцри о том, что он никого не винит в своей смерти и о человеческой трусости Пилат справедливо воспринимает в свой адрес, поэтому его голос становится глухим и неожиданно «трескается». Этим психологическим рисунком подчеркивается странность поведения Иешуа, что способствует более глубокому пониманию эстетической концепции Михаила Булгакова, выступавшего против «евангелия от Толстого».

В романе «Мастер и Маргарита» игра на уровне референций, пародий, многозначности и метафоричности лексики, авторских проекций, текстологического параллелизма с религиозными и художественными произведениями других авторов является эстетическим приемом и коммуникативной стратегией текста, что обеспечивает высокую степень интертекстуальности произведения.

Как отметила исследователь творчества М. Булгакова Е. Иваньшина, «роман представлен читателю в осознании своей текстуальности (и интер-

текстуальности), изображенная в нем реальность — в осознании ее вымышленности, а автор — в осознании своей таинственности» [3, с. 16]. В произведении сочетается несколько культурных и историко-религиозных традиций: античное язычество, иудаизм, раннее христианство, славянская мифология и западноевропейская средневековая демонология. Это, по утверждению другого исследователя литературного наследия М. Булгакова А. Леонтьева, «стало причиной чрезвычайно богатого интертекстуального состава романа и нашло свое отражение в сюжетной структуре, системе персонажей, их характеристиках, поэтике лексических средств, а также в цитации» [8, с. 11].

Согласно утверждению Евы Леоновой, роман Владимира Короткевича «Христос приземлился в Городне» не претендует на изложение или толкование Библии, «не является он и художественной реконструкцией истории Христа <…>, а только развернутой аллюзией на нее» [9, с. 139], что с уверенностью можно сказать и о романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Кроме того, эти произведения, имеющие антиатеистический характер, основаны на метаморфозах связей реального и ирреального миров, евангельская тематика в них подчинена освещению вопросов соотношения добра и зла, духовного и материального, истины и лжи, власти и справедливости.

Список литературы

1 Библия. Мн.: Беларусь, 1990. 1376 с.

2 *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. Письма // *Булгаков М.А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 5. 734 с.

3 *Иваньшина Е.А.* Автор — текст — читатель в творчестве Михаила Булгакова 1930-х годов («Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»): автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 1998. 22 с.

4 *Караткевіч У.С.* Збор твораў у 8 тамах. Мн.: Мастацкая літаратура, 1990. Т. 6. Каментарый А.Л. Вераб’я. 492 с.

5 *Караткевіч У.* Хрыстос прызямліўся ў Гародні (Евангелле ад Іуды). Прадмова А. Вераб’я. Мн.: Беллітфонд, 2000. 496 с.

6 *Короткевич В.* Христос приземлился в Городне (Евангелие от Иуды) / пер. с белорусского и комментарий П. Жолнеровича. Мн.: Літаратура і Мастацтва, 2011. 542 с.

7 *Кураев А.В.* «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? М.: Проспект, 2016. 172 с.

8 *Леонтьев А.А.* Интертекст в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2001. 17 с.

9 *Лявонава Е.А.* Алюзія на вобраз Хрыста ў рамане Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і сусветная літаратурная традыцыя // Уладзімір Караткевіч і сучаснасць. Наваполацк: ПДУ, 2001. С. 130–142.

10 *Навойчык П.І.* Антыклерыкальныя матывы ў творчасці У. Караткевіча // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: в 2 ч. Мн.: РИВШ, 2010. Ч. 1. С. 192–196.

11 *Нямцу А.Е., Лабай Е.В.* Евангельский концепт в славянской литературе // Науковий вісник Чернівецького університету. 2011. Вип. 537. С. 68–72.

References

1 *Bibliia* [The Bible]. Minsk, Belarus' Publ., 1990. 1376 p. (In Russ.)

2 Bulgakov M.A. Master i Margarita. Pis'ma [The Master and Margarita. Letters]. Bulgakov M.A. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. Vol. 5. 734 p. (In Russ.)

3 Ivan'shina E.A. *Avtor — tekst — chitatel' v tvorchestve Mikhaila Bulgakova 1930-kh godov ("Adam i Eva", "Master i Margarita"): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Author — Text — Reader in the Work of Mikhail Bulgakov of the 1930's ("Adam and Eve", "Master and Margarita"): PhD thesis, summary]. Voronezh, 1998. 22 p. (In Russ.)

4 Karatkevich U.S. *Zbor tvoraw u 8 tamah* [Collected Works: in 8 vols.]. Minsk, Mastackaia litaratura Publ., 1990. Vol. 6, comm. by A.L. Verabei. 492 p. (In Beloruss.)

5 Karatkevich U. *Hrystos pryzjamliwsja w Garodni (Evangelle ad Iudy)* [Christ landed in Gorodnya (Gospel of Judas)], introd. by A. Verabei. Minsk, Bellitfond Publ., 2000. 496 p. (In Beloruss.)

6 Korotkevich V. *Khristos prizemlilsia v Gorodne (Evangelie ot Iudy)* [Christ landed in Gorodnya (Gospel of Judas)], transl. from Belarusian and comm. by P. Zholnerovich. Minsk, Litaratura i Mastatstva Publ., 2011. 542 p. (In Russ.)

7 Kuraev A.V. *"Master i Margarita": za Khrista ili protiv?* ["Master and Margarita": for Christ or Against?]. Moscow, Prospekt Publ., 2016. 172 p. (In Russ.)

8 Leont'ev A.A. *Intertekst v romane M.A. Bulgakova "Master i Margarita": avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Intertext in M. Bulgakov's Novel "Master and Margarita": PhD thesis, summary]. Moscow, 2001. 17 p. (In Russ.)

9 Ljavonava E.A. Aljuzija na vobraz Hrysta w ramane Uladzimira Karatkevicha "Hrystos pryzjamliwsja w Garodni" i susvetnaja litaraturnaja tradycyja [Allusion to the Image of Christ in the Novel of Vladimir Korotkevich "Christ landed in Gorodnya" and World Literary Tradition]. *Uladzimir Karatkevich i suchasnasc"* [Vladimir Korotkevich and Modernity]. Navapolatsk, PDU Publ., 2001, pp. 130–142. (In Beloruss.)

10 Navojchyk P.I. Antyklerykal"nyja matyvy w tvorchasci U. Karatkevicha [Anticlerical Motifs in the Work of V. Korotkevich]. *Russkaia i belorusskaia literatury na rubezhe XX–XXI vv.: v 2 ch.* [Russian and Belarusian Literature on the Frontier of the 20th–21st Centuries: in 2 parts]. Minsk, RIVSH Publ., 2010, part 1, pp. 192–196. (In Beloruss.)

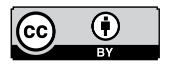
11 Niamtsu A.E., Labai E.V. Evangel'skii kontsept v slavianskoi literature [The Concept of the Gospel in Slavic Literature]. *Naukovii visnik Chernivets'kogo universitetu*, 2011, issue 537, pp. 68–72. (In Russ.)

УДК 82.0+821.512.157
ББК 83.3(=634) + 82.3(=634)

СОЦРЕАЛИЗМ МЛАДОПИСЬМЕННЫХ ЛИТЕРАТУР (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА С.П. ДАНИЛОВА «ПОКА БЬЕТСЯ СЕРДЦЕ»)

© 2020 г. Е.А. Литвин, С.С. Макаров
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 01 ноября 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-228-247

Аннотация: Статья рассматривает роман якутского автора С.П. Данилова как пример «периферийного» советского текста, объединяющего в себе характерные черты соцреалистического романа, литературы периода оттепели и этнопоэтики. Влияние якутской литературы и фольклора заметно на лексическом, жанрово-повествовательном и сюжетном уровнях. Текст романа двуязычен и содержит включения традиционной идиоматики, паремий, этнографических реалий и мифологических мотивов. В романе неоднократно упоминаются такие персонажи якутской культуры, как шаман и сказитель-олонхосут. Соотношение локальной и глобальной истории в тексте анализируется сквозь призму коммуникации двух народов — якутского и русского. В статье проводится тезис о том, что пространство сельской школы описано как место встречи двух культур. Учителя гуманитарных предметов (литературы, русского языка, истории) представлены в романе как культурные медиаторы, обеспечивающие сельским детям при посредстве русского языка доступ к мировой культуре.
Ключевые слова: литература оттепели, якутская литература, Софрон Данилов, история литературы, соцреализм, советская литература, якутский фольклор, олонхо.
Информация об авторах: Евгения Александровна Литвин — старший преподаватель, ШАГИ ИОН Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, проспект Вернадского, д. 82, стр. 1, 119571 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-4647-4346
E-mail: evgenya.litvin@gmail.com
Семен Семенович Макаров — научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-5751-5967
E-mail: others3@mail.ru
Для цитирования: *Литвин Е.А., Макаров С.С.* Соцреализм младописьменных литератур (на примере романа С.П. Данилова «Пока бьется сердце») // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 228–247. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-228-247



SOCIALIST REALISM OF THE NEWLY WRITTEN LITERATURES (THE CASE OF SOFRON DANILOV´S NOVEL *WHILE THE HEART IS BEATING*)

© 2020. E.A. Litvin, S.S. Makarov
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: November 01, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article examines the novel of the Yakut author Sofron P. Danilov as an example of a peripheral Soviet literary text. The novel combines the features of the socialist realistic novel, the Thaw period literature, and ethnopoetics. The elements of the Yakut culture are evident at lexical, genre, narrative, and plot levels. The novel is bilingual and contains traditional idioms, paremias, ethnographic realia, and mythological motives. The influence of the Yakut epic on its narrative structure can be seen in the use of certain syntactic constructions and detailed descriptions of characters and objects. Moreover, the novel contains numerous references to such characters of the Yakut culture as shaman and the epic singer — olonkhosut. One more focus of the article is the correlation of local and global history in the novel and the communication between two nations: Yakut and Russian. A rural school is described as a meeting place for two cultures. The novel presents teachers of humanitarian subjects (literature, history etc.) as cultural mediators providing rural children with access to world culture that becomes possible with the aid of Russian language.

Keywords: Thaw period literature, Yakut literature, Sofron Danilov, history of literature, socialist realism, Soviet literature, Yakut folklore, Olonkho.

Information about the authors: Evgeniya A. Litvin — Lecturer, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo pr. 82, St. 1, 119571 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-4647-4346
E-mail: evgenya.litvin@gmail.com
Semen S. Makarov — Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: 0000-0002-5751-5967
E-mail: others3@mail.ru

For citation: Litvin E.A., Makarov S.S. Socialist Realism of the Newly Written Literatures (The Case of Sofron Danilov's Novel *While the Heart Is Beating*). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 228–247. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-228-247

Литературное творчество в различных периферийных областях России и стран бывшего Советского Союза в XX в. нередко испытывало влияние процессов, которые в 1964 г. были сформулированы Г.Д. Гачевым в рамках концепции «ускоренного развития литератур» [6]. Эта концепция подразумевала возможность создания за короткое время соцреалистической литературы по единым для всего пространства страны канонам. При этом некоторые этапы развития могли быть сильно редуцированы с целью ускорения этого процесса[1].

Особенно это касалось языков, не обладавших значительной досоветской литературной традицией и получивших письменность относительно недавно — так называемых младо- и новописьменных (подробнее об использовании обоих терминов см.: [17]). Поскольку финальной стадией развития литературы, к которому следовало поскорее перейти, считался соцреалистический роман, то в литературах на малых языках, формировавшихся на территории СССР, крупная проза возникала на довольно ранних этапах их развития.

В других случаях, когда на литературный процесс не оказывалось столь сильное влияние государства, как в Советском Союзе, чаще всего сперва возникала поэзия. Проза формировалась лишь на более поздней стадии развития литературного языка, и переход к ней происходил не во

1 «Когда мы обращаемся к совершающемуся ныне, например у якутов, переходу от патриархально-родового строя и фольклорно-религиозного мышления к социалистическому производству и общежитию и к современной образованности и культуре, — на наших глазах, в лабораторных условиях, доступно экспериментальному наблюдению, сжато воспроизводятся многие моменты пути и тенденции всемирно-исторического развития человечества. Ускоренное развитие есть его стяжение» [6, с. 7].

всех литературных традициях [26, с. 33–40]. В типологической перспективе советские литературы поэтому представляют особый интерес.

Устройство соцреалистического романа изучено уже довольно подробно, однако его исследователи опирались, как правило, на материал русскоязычных текстов [9; 11]. Вопросы о том, насколько сильно отличались тексты на национальных языках от русскоязычных романов, насколько успешно проходило «литературное строительство»[2] в различных регионах, в чем состоят сходства и различия текстов на разных малых языках Советского Союза, еще ждут своего исследователя.

В последние годы активно ведутся поиски новых исследовательских оптик, подходящих для изучения таких литературных традиций. В частности, группой российских исследователей был опубликован ряд статей, посвященных различным теоретическим аспектам развития младописьменных литератур Севера и Сибири и рассматривающих их как часть единого процесса советского литературного строительства [17]. Другим способом осмысления национальных литератур может стать постколониальная оптика [19].

Подход, используемый нами, сам по себе не нов: он предлагает рассмотрение текста миноритарной литературы (в данном случае — якутской) с перспективы, выработанной отечественной фольклористикой и использовавшейся уже теоретиками концепции «ускоренного развития литератур» [16, с. 127–128]. Вслед за Е.М. Мелетинским [13, с. 5; 16, с. 62] мы будем считать, что у текста, написанного на языке с относительно молодой литературной традицией, есть два основных источника: локальный фольклор и «большая» литература. Таким образом, художественные тексты младописьменных литератур могут быть рассмотрены как сочетание жанровых и поэтических элементов, присущих автохтонной фольклорной традиции, с законами композиции текста и выстраивания сюжетных линий, которые предполагала система написания соцреалистических произведений.

Здесь тем не менее заключается один нюанс: литература, которой предстояло пройти путь «ускоренного развития», занимала догоняющую позицию по отношению к «большой» литературе. Иными словами, опе-

2 Мы используем этот термин по аналогии с термином «языковое строительство». Существует немало работ, посвященных языковому строительству в СССР, однако сведения о развитии литератур на этих языках в них практически отсутствуют [1; 3; 5; 10; 25; 27].

рируя терминологией Франко Моретти, если литература «периферии» хронологически отставала от «центра», то любые новые стилистические и жанровые веяния отражались в ее текстах с опозданием и в несколько трансформированном виде [14, с. 181].

Поскольку предметом нашего внимания в данной статье является роман, написанный якутским автором в 1960-е гг., можно предположить, что он будет содержать в себе черты, характерные как для современной ему литературы оттепели, так и для предыдущих десятилетий.

Мы рассмотрим роман якутского писателя С.П. Данилова «Пока бьется сердце» (1964) и на примере этого текста постараемся сформулировать, каким образом в произведении национальной литературы (сперва написанном на якутском, а затем переведенном на русский язык) переплетаются заимствования из якутского фольклора, общие принципы построения соцреалистического романа и влияние литературы оттепели.

При этом нас в наибольшей степени будет интересовать, как в романе реализуется сочетание «локального» и «глобального» на разных уровнях:

• лингвистическом (текст двуязычен: якутское издание содержит отдельные слова на русском языке, и наоборот),

• жанрово-повествовательном (соцреалистический канон и этнопоэтика),

• сюжетном (дружба якутов и русских, поездки в Москву, обсуждение русской литературы в якутской школе и т. д.).

Как будет показано в заключительной части работы, локусом, объединяющим все эти планы, является школа. Это не случайно, поскольку в якутской деревне именно школа оказывалась местом соприкосновения двух культур. Как именно этот процесс реализуется в романе, и будет проанализировано ниже.

История создания романа и его место в якутской литературе

Автор романа «Пока бьется сердце», Софрон Петрович Данилов (1922–1993), известен как создатель крупной прозы, повестей и рассказов. Он также переводил произведения русской литературы на якутский язык.

Роман писался в два этапа: идея и первоначальные наброски были сделаны, когда автор учился в Якутском педагогическом училище в 1950–

1951 гг. и затем дописан в 1962–1966 гг. Первоначально он выходил в журнальном варианте на страницах журнала «Хотугу сулус» (Полярная звезда). Текст приобрел такую популярность, что в ходе публикации романа тираж журнала вырос в несколько раз [14].

Первое издание вышло отдельной книгой на якутском языке в 1967 г., однако еще раньше он был переведен на русский язык В. Литвиновым[3] и опубликован в 1971 г. [7].

Текст описывает будни учителя Сергея Аласова, якута по происхождению, который после примерно двадцати лет, проведенных в крупных городах, возвращается на малую родину и устраивается работать в сельскую школу, в которой учился он сам и где теперь работают две его одноклассницы. Любовные линии сюжета переплетаются в романе с дискуссиями на темы образования и морально-этических норм.

Рассматривая данное произведение в контексте истории якутской литературы, в своей докторской диссертации В.Б. Окорокова отмечает, что Аласов, как герой эпоса, в одиночку борется за общественный прогресс против всего отсталого и консервативного [16, с. 63–64, 106–107]. Его исключительность дублируется на лексическом уровне[4] и подтверждается на уровне сюжетном: в него влюбляется множество женщин, при этом он выступает как моральный ориентир и не пользуется ничьей слабостью [16, с. 107].

Роман считается первым образцом социально-психологической прозы на якутском языке и важной вехой в развитии якутской литера-

3 В 1971 г. перевод романа на русский язык одновременно вышел в Якутском книжном издательстве и в издательстве «Современник» в Москве. Названия этих изданий несколько различаются: «Пока бьется сердце» / «Бьется сердце». Незначительные отличия содержат и сами тексты переводов. В статье мы приводим цитаты из второго (московского) издания. В то же время, следуя сложившейся академической традиции изучения романа, мы используем первый вариант его русского названия. Обращает внимание, что текст перевода короче оригинала: если якутский текст романа занимает 682 с. [8], то перевод — всего лишь 351 с. [7]. Как кажется, эта особенность отражает общую тенденцию для переводных якутских романов советского периода (ср. оригинал и перевод романа Н. Якутского «Судьба» (1947–1952 гг., пер. — 1976 г.) — 776 и 584 с. [22; 23], романа А. Сыромятниковой «Кыыс-Хотун» (1970 г., пер. — 1981 г.) — 540 и 296 с. соответственно [20; 21]).

4 Фамилия героя этимологически связана со словом *алаас*, обозначающим типичный для Якутии элемент рельефа — своего рода поляну в тайге. В алаасах селились якутские семьи. Это понятие занимает важное место в национальной картине мира, являясь синонимом малой родины.

туры [16, с. 38–39]. Однако психологизм в большей степени проявляется в описаниях не самого Аласова, а женских персонажей, через внутренние монологи которых передается их психологическое состояние [16, с. 63–64].

Произведение Данилова сочетает в себе черты литературы соцреализма (выбор жанра романа, тема войны, героизация работы в колхозах и коммунистического воспитания, дидактичность) и литературы оттепели (внимание к частной жизни, к повседневности, к внутреннему миру персонажей и сентиментальным проявлениям их характеров, разработанность любовных линий).

Фольклорные черты в романе

Говоря о фольклоре как об одном из важных источников младописьменной литературы, важно различать те случаи, в которых автор использует повествовательные, сюжетные и стилистические элементы, характерные для локального фольклора, в силу того, что они хорошо ему известны и привычны, и намеренной «фольклоризацией» текста, в который вставляются этнографические описания, фрагменты фольклорных текстов или локальные мифологические мотивы. Применительно к повествовательным элементам, относимым к первой группе, мы не всегда с уверенностью можем различить, насколько осознанно автор включает их в свой текст, в то время как в случае второй группы это более очевидно.

К первой группе можно отнести:

- специфическую идиоматику, используемую при характеристике персонажей (например, выражение *сымара таас* — «каменная глыба», т. е. «неумолимый», «твердый», — описывающее начальника отдела народного образования Платонова [8, с. 497]);
- использование традиционной образности (сравнение Аласова с лиственницей, распространенным в якутском песенном и эпическом фольклоре символом маскулинного начала [16, с. 300], или упоминание злорадной ухмылки при помощи глагола *ыманнаа*, как признака отрицательного персонажа [16, с. 42, 176, 602, 619]);
- использование параллельных конструкций, типичных для устных повествований, в описательных сценах романа («Глаза Сергея имеют

обыкновение беспрестанно излучать свет, днем разбивая лучи солнечного света, а вечером отражая отблески света лампы»)[5].

Вторую группу, в свою очередь, можно разделить на несколько типов:

• пословицы[6];

• этнографические описания (обычай вешать ленты на объекты поклонения или устройство традиционного жилища)[7];

• мифологические мотивы[8];

• упоминания специалистов, типичных для якутской традиционной культуры. Важными для романа являются фигуры шамана и олонхосута. Первый из них оценивается однозначно негативно, второй, напротив, позитивно. Разница между ними состоит в том, что шаман противопоставляется современному советскому обществу и описывается как агрессивно противостоящий прогрессу пережиток прошлого[9], а олонхосут в него инте-

5 «Сергей хараҕа күнүһүн күн сарданатын оонньотон, киэһээтин лаампа чаҕылын тэйитэн, чаҕылыҥныы сылдьар идэлээх» [8, с. 310] — пер. С. Макарова.

6 «Ничего! Еще и рыбка наша взыграет, и солнышко наше взойдет! — подумал Аласов словами старой якутской пословицы. — Сегодня такой день, что любая печаль — не печаль» [7, с. 69]; «Замерз мой Кымов, едва губами шевелит, как говорится, пегого жеребенка родил» [7, с. 118].

7 «Несведущий человек подивится: на ветвях старого дерева висят выгоревшие, иссеченные ветром лоскутки, ленточки, качается на ветру длинный волос из конского хвоста. Это обычай такой, доброе человеческое «спасибо» одинокому дереву: за приют, за свежесть и тень в жаркий полдень» [7, с. 41].
«При чем тут коровник? — спросит сегодня какой-нибудь паренек или девочка. А при том, дорогой друг, что родители твои, по обыкновению, ставили юрту и коровник под одной крышей, иными словами, жили вместе со скотом. Отделение юрт от хотонов было звеном, за которое тогда тащили весь новый быт. И не надо сегодня усмехаться: подумаешь, какая высокая жизненная задача — отделение юрт от хотонов! Для Левина, для первых сельских комсомольцев не было цели возвышенней: не пожалеем себя, но отделим юрты от хотонов!» [7, с. 63].

8 Мотив возникновения земли из водного хаоса: «По рассказам стариков, давным-давно, когда ни тебя, ни меня не было и в помине, весь этот алаас представлял собой гигантское озеро, разве что в середине виднелся островком этот курган, поросший тальником. Отсюда и название — Арыылаах [букв. ‘обладающий островом’]» [8, с. 20] (пер. С. Макарова).
Представление о трех мирах: «— Знаешь, о чем мне сейчас подумалось? — но то, что подумалось, он рассказать не посмел, переиначил. — Посреди беспредельного мира стоит одна-единственная юрта, горит в ней печь и два человека у огня. Даже озноб по спине...
— Не пугайся, Сереженька! — сказала Майя, поняв его по-своему. — В этом среднем мире с тобой рядом у огня сидит еще три миллиарда с лишним тебе подобных...» [7, с. 160].

9 «Сейчас это просто смешной пережиток, а тогда суеверия, власть шамана над людскими душами — все было такой дьявольской проблемой, даже не вообразите себе» [7, с. 116].

грируется[10]. Традиционная героика органично перетекает в героику социалистическую. Персонажи рассказывают о выдающихся людях прошлого[11]. Локальные герои (основатель школы, русский учитель Левин, первый председатель колхоза старец Лука, один из первых коммунистов Кымов) противопоставляются абстрактным и малопонятным героям древности, таким, как Галилей [8, с. 232]. Персонажам романа их современность кажется не очень героичной, однако они стараются находить подвиг в кажущихся незначительными повседневных делах[12]. Поэтому после смерти Левина, открывшего первую школу в селе, его заслуги считают достойными эпической песни олонхосута:

> Спой, олонхосут, о Левине, о многих Левиных — отважных русских людях. Вечная им слава и великий, от всего сердца якутский махтал. На заре новой жизни свой Левин стоял рядом с молодым якутом-учителем. Свой Левин следил за первой операцией якута-хирурга. Свой Левин помогал сделать первый шаг якуту-архитектору и якуту-драматургу… [7, с. 297–298].

Взаимодействие языков в тексте романа

На лексическом уровне двуязычие романа несколько по-разному реализуется в его якутской и русской версиях. В якутском тексте можно найти кальки с русского языка: канцеляризмы («понесет ответственность» / *эппи-*

10 Олонхосутов и правда пытались интегрировать в советское общество. Подробнее об этом см.: [18].

11 «Федор Баглаевич <…> охотно пускается в рассуждения о прошлых днях, когда в Якутии водились борцы, которые сворачивали шею трехгодовалому быку, бегуны, обгонявшие летящую утку, удивительные по своей дерзости таежные разбойники» [7, с. 19].

12 «— Героические подвиги, необыкновенные люди… Под пытками молчали. На снегу спали. Без воды и без пищи, как в Сасыл-Сысы… Умом понимаю, но представить себе не могу — как возможно такое! Человек ранен… Сегодня бы с такой раной два месяца в больнице, да месяц по бюллетеню, да на курорт… А тогда перебинтовался человек кое-как — и снова в бой. Из железа он, что ли? Я вот палец приморожу — и в слезы… Без еды, наверно, и дня не вытерпела бы.
Некоторое время они сидели неподвижно, слушали, как потрескивают дрова.
— Конечно, Майечка, не просто все это. Сегодняшняя молодежь с удивлением смотрит на сверстников Чапаева. А пройдут годы, и, может, вот на нашу дорогую Саргылану Тарасовну молодежь молиться будет — она ведь, скажут, из невероятного поколения: атом, космос, целина, великие стройки… Саргылана в некоем роде с юных лет героическая личность — из столичного института добровольно уехала в нашу глушь. Как ее будут называть те, что за ней следом пойдут? Орлицей! [7, с. 107].

эти сүгүөҕэ [8, с. 564]), идиомы русского языка, переведенные на якутский язык («розовые очки» / *тэтэркэй ачыкы* [8, с. 496], «на пороге смерти» / *өлүү модьоҕото* [8, с. 329]).

К русскоязычным вставкам можно отнести цитаты из русской литературы (о них подробнее будет сказано ниже), а также слова русского языка, отражающие особенности разговорной речи якутов того времени (например, русское «да» в диалогах на якутском) и развитие якутского литературного языка (заимствованные из русского термины «кино», «чувство», «Якутскай» («Якутск»), вместо принятых сейчас «киинэ», «ис турук», «Дьокуускай» соответственно).

Количество иноязычной лексики в русском издании сильно вырастает по сравнению с якутским: текст даже сопровождается якутско-русским словарем. Перечислим наиболее значимые ее функции. Якутскими словами называются этнографические реалии (элементы одежды, утвари, традиционные блюда и продукты питания)[13]. Некоторые из них отсутствуют в якутской версии. В ней отсутствует и упоминание сказочного персонажа *Мэник Мэнигийээна*[14]. Можно предположить, что в русский текст такая лексика была добавлена специально, чтобы усилить локальный колорит произведения.

Этой же цели служат и якутские выражения, при помощи которых передается речь персонажей[15]. Как правило, это междометия, вводные слова и другие элементы коротких диалогов, которые не несут значимой смысловой нагрузки и человеку, незнакомому с языком, могут быть понятны из контекста[16]. Как и в ранее приведенных примерах, якутские слова здесь не

13 «Баба Дарья, освободившись от шалей и сняв гарусный *кэсеччик*, притянула Майю к себе» [7, с. 154]; «...нежные якутские блинчики и полные чаши духовитого *юрюмэ*...» [7, с. 156]; «...бабушка угостит дорогого гостя самым вкусным: *керчехом* и *кобёром* с земляникой...» [7, с. 179]; «Ямщик, который их вез, посоветовал юрту двух бездетных стариков — хорошие, мол, люди, тихие. Один *орон* хозяева уступили жильцам, на другом спали сами» [7, с. 108].

14 «— Черт знает какой у меня невезучий характер, — смущенно жаловался Аласов Майе уже на улице; накинув шаль, она пошла проводить его. — Как у *Мэник Мэнигийээна* — хочется лучше, а получается хуже. Шел мириться, а вдобавок еще одного человека обидел...» [7, с. 73].

15 Иноязычные вставки в прямой речи персонажей описаны в исследованиях, посвященных мультиязыковому письму. Такие фрагменты, с одной стороны, придают тексту достоверности, а с другой — передают местный колорит [24, с. 63–71; 12, с. 22–35].

16 «“Завтра ровно в девять, — говорю. — Как всегда. Чтобы все на уроке были, без опозданий!” Ребята <...> только закричали, как галчата: “*Иэхэй*! Придем! *Ючюгэй*!”» [7, с. 124];

эксплицируются и не переводятся. Другой случай — эпизод встречи Левина с его будущей женой. Оба персонажа плохо понимают друг друга, а их диалог — смесь языков. Однако, поскольку от того, найдут ли они взаимопонимание, зависит жизнь Левина, этот эпизод содержит его металингвистическую рефлексию о том, «как это сказать по-якутски»[17]. Здесь часть якутских слов дублируется русскими с тем же значением.

Наконец, еще одну группу якутоязычной лексики образуют именования людей. К ним относятся: обращения, ласковые или ругательные[18]; уменьшительно-ласкательные варианты русских имен и их переводы на якутский[19]; говорящие имена или фамилии[20].

Этнографический колорит романа в русском тексте усиливается за счет того, что имена персонажей, которые в якутской редакции были русскими, сменились, наоборот, на якутские: Надежда Алексеевна стала

«*Сеп-сеп*... Ничего, Майя, говорите. Мы-то вас непременно поймем» [7, с. 107];
«— *Дорообо*, Надежда Алгысовна! — Надежда Алгысовна, добрый день!» [7, с. 6];
«Тимир Иванович еще раз, теперь уже внимательней, поглядел на нее.
— *Тыый*! Ты что, Наденька? Дома все в порядке?» [7, с. 7];
«— Чего это ты, голубушка, чуть свет? *Эрде* ... Иди спи еще» [7, с. 24].

17 «— Дорогая... хозяюшка... — униженно забормотал Левин, протягивая к ней руку. — Тетенька, ранен я. Ногу повредил... — Тут он вспомнил кое-какие якутские слова, раньше слышанные. — *Мин ючюгэй*! *Кутанна суох*... не бойся! Мин красный... Мин — *хамначчит*! Коня надо! За мной гонятся бандиты, понимаешь? *Ат* надо...
Слыша слова на родном языке, женщина чуть успокоилась» [7, с. 56, в як. версии — с. 46]. Далее в этом эпизоде девушка тоже говорит на смеси языков: «Ты — *бассабыык* <...> *таба-арыс*. Мой брат в Якутске. Тоже кысыл... красный. Зовут Сэмэнчик. Оторов Сэмэнчик... Не встречал?» [7, с. 58].

18 Аннушка нашему маленькому Сашке показывает: «Смотри, *тоойуом*, какие светлые! [7, с. 122]; «Иди, иди, *чычагым огото*, я здесь сама управлюсь» [7, с. 154]; «Молчи, *хотуой*! — крикнул Тимир вслед дочери. — Ничего, мы еще поговорим с ней» [7, с. 229]; «Ладошка у Оксаны была нежная. — Каждый вечер вот так допоздна. *Тойон* мой...» [7, с. 136]; «— Эх ты, *сордоох* ... Человек, укравший жизнь у меня...» [7, с. 230].

19 «...притянула Майю к себе: — Ну-ка, наклони, деточка *Майыстыыр*, головку свою» [7, с. 154];
«Впрочем, Нахов и сам опротестовал заявление жены:
— Нет, *Джебджейчэн*! — свою Евдокию он назвал на якутский манер» [7, с. 155].

20 «Нина Габышева — тоненькая и мечтательная, а Вера, напротив, толстушка-хохотушка. И фамилия у нее подходящая — *Тегюрюкова*» [7, с. 86]. В якутском тексте фамилии нет [8, с. 125 и сл.].
«Позади всех Аласов вел унылого школьного мерина, незаслуженно носящего кличку *Абаасы*» [7, с. 169].
«Смотрите какая! Как белочка, глазенками туда-сюда, и такое имя красивое: Саргылана! Вся жизнь у тебя будет — *Саргы-джаалы*... Хорошенькая какая!» [7, с. 154].

Надеждой Алгысовной (*алгыс*, «благопожелание, молитва»), а ее муж из Ивана Ивановича стал Тимиром Ивановичем (*тимир*, «железо»). Кроме того, имена часто являются «смешанными» и состоят из русского имени и якутского отчества (Надежда Алгысовна, Сергей Эргисович). По мнению В.Б. Окороковой, это указание на то, что это «новые люди», с якутскими корнями, но новыми судьбами [16, с. 149]. В то же время молодая учительница Сыргылана Тарасовна, которая не знает якутского языка, но хочет вернуться к корням, обладает якутским именем при русском отчестве. Лингвистические особенности речи персонажей и их именования дополняют сюжетные линии романа.

Якутско-русское единство в сюжете романа

На протяжении всего текста романа проводится идея единства якутского и русского народов. Она реализуется на нескольких уровнях: историческом, биографическом и культурном. На биографическом уровне персонажей единство двух народов реализуется через смешанные браки и общих детей:

> …[вошла] в жизнь Левина светлолицая Аннушка, чтобы потом появиться на свет и Сашке, мальчишке русоголовому, но с глазами смоляно-черными и по-якутски узкими» [7, с. 54]; «— У нас тут своя выставка, — сказал Кардашевский с плохо скрываемой гордостью. — Тоже гибрид: волосы по-якутски ежиком, а глаза синие… Ничего себе богатырь? [7, с. 137].

В романе рассматривается несколько исторических периодов: революция и контрреволюция, Вторая мировая война, послевоенное время. О первом периоде мы узнаем благодаря истории Левина — русского солдата, который в этот момент оказывается в Якутии, в составе Красной армии освобождает Якутию от контрреволюционных сил, влюбляется в якутскую девушку и остается здесь навсегда, организовав первую школу в окру́ге: «…скажу как коммунист коммунисту: нигде ты не будешь нужнее людям, чем здесь. Якутия — это жены твоей родина! И сына твоего. Кровь твоя здесь пролита. Товарищи твои в этой земле лежат. Вот что для тебя теперь Якутия!» [7, с. 62]. Тема «большого брата» — русского, который приглядывает за «младшим братом» — якутом, звучит как в масштабе истори-

ческих процессов всей страны[21], так и на уровне конкретных биографий: так, например, героическая фигура «русского якута» Левина становится объектом воспевания олонхосута — эпического певца.

Связь русского и якутского языков иерархична: русский обеспечивает малым народам связь с мировой культурой, поскольку все значимые литературные произведения переводятся на русский язык:

> — Русистка в школе — хозяйка волшебного слова! Ведь что в нашей жизни значит русский язык? Вот взять негра из Африки и нашего чукчу. Или меня, якута. Как нам понять друг друга? Русский язык! Мировая культура вся перед тобой — вот русский перевод с английского, а вот с бразильского... Стихи есть:
>
> Я ко всем наукам ключ имею, Я со всей Вселенною знаком
>
> — Это потому, что я владею Русским всеохватным языком...
>
> Вот так, дорогая Ланочка! Когда вы якутских ребят учите русскому — вы уже их судьбу решаете! [7, с. 55].

Роман изобилует металитературными отсылками: в нем содержится множество цитат из произведений русской литературы, а персонажи сравнивают себя с героями сказок[22] или, цитируя стихотворные строки, рассуждают о своей жизни[23]. Возможно, это следует рассматривать как специфику повседневной культуры периода оттепели. В этом контексте школьные уроки литературы приобретают значимую роль. Русский язык, а вместе с ним и русская литература играют в романе роль проводника культурных ценностей, предоставляя якутским детям доступ к мировой культуре.

21 «Никто в те дни не почувствовал так остро опасности, нависшей над многострадальной Якутией, как Ленин в далекой Москве» [7, с. 51].

22 Надежда сравнивает себя со старухой из сказки о рыбаке и рыбке», которой все мало [7, с. 141]; Степанида злится на представление о том, что девушка должна быть скромной, как Золушка [7, с. 200].

23 «Занялась заря ее новой жизни. Совсем как в стихах» [7, с. 21]; «Сейчас прозвенит звонок. Сейчас, сейчас... Есть такие стихи: “Трелью медного звонка отзвенела наша юность”» [7, с. 25]; «Она замерзнет здесь, у одинокого дерева, на холодном пне. Как у Некрасова: “А Дарья стояла и стыла в своём заколдованном сне...”» [7, с. 308].

Школа — место встречи культур

Показательно, что почти все учителя, играющие важную роль в сюжете, — это преподаватели гуманитарных дисциплин (Аласов преподает историю СССР, Надежда Алгысовна — русский язык, Саргылана — литературу). Споры о том, как следует жить детям после окончания школы и в чем состоит миссия учителя, тоже происходят между ними.

Роман критикует формальный подход в педагогике в пользу подхода индивидуального и гуманистического. Так, например, Аласов, едва прибыв в школу, завоевывает авторитет в неуправляемом девятом классе благодаря тому, что он сумел разобраться в ситуации и понять, что недовольство школьников связано с несправедливым к ним отношением учителей.

> Однако не было смысла отвечать на реплику, вновь заводить педагогическую обработку, выявлять остряка, толковать о чистке коровника, как о деле почетном... Не за этим он шел к десятиклассникам, взрослым людям. Здесь нотация нередко срабатывает совсем не в том направлении, какого желаешь [7, с. 32–33].

В подробно описанном конфликте между Саргыланой, которая ради эмоционального вовлечения учеников использует более чем сомнительную информацию о «панцире» Дантеса, и завучем школы, справедливо упрекающим ее в «отсебятине», решающую роль также играет Аласов, выступающий против формализма:

> — Тимир Иванович, помилосердствуйте, — попытался вступиться Аласов. — С панцирем-то как раз получилось хорошо. Ведь какая главная задача урока? Вызвать у ребят активное отношение к социальному злу! И если с точки зрения методики тут можно придраться... [7, с. 183].

Можно утверждать, что возражения против формализма в педагогике — характерная черта культуры оттепели, проявлявшаяся не только в литературе, но и в советском кино этого времени. Л.Ю. Аркус указывает на типичный для этого периода конфликт между двумя педагогами — «либералом» и «консерватором» — в фильме 1961 г. «Друг мой Колька».

Основной конфликт здесь происходит между взрослыми, а не детьми [2]. Похожим образом и в романе Данилова, несмотря на то что все события происходят в школе, персонажи-школьники не играют активной роли в повествовании. Кроме отдельных эпизодов, таких как решение части выпускников школы остаться в колхозе[24], мы почти не наблюдаем за их развитием и становлением — они оказываются лишь фоном для споров и разногласий учителей.

Наиболее подробно описаны две ученицы. Первая, Лира, обращает на себя внимание Аласова, поскольку является дочерью Надежды Алгысовны, которая была первой любовью героя, а затем вышла замуж за завуча школы. Девушка поневоле оказывается втянута в конфликты между преподавателями. Другая ученица, Нина, становится причиной его увольнения — и снова невольно. Дневник влюбленной в учителя девушки попадает в руки недоброжелателей и ведет к ложному обвинению Аласова в развращении несовершеннолетней. Роль обеих, скорее, пассивная, они жертвы обстоятельств и внешнего окружения.

Мы не находим в тексте описаний эволюции и личностного роста того или иного ученика, как это происходит в «романах воспитания» или в жанре «школьной повести», также популярной в этот период [4, с. 181]. Все персонажи первого плана — учителя, и между ними проходят основные конфликты, как идеологические, так и личные. Разработанность любовных линий и внимание к подробностям частной жизни героев — еще одна черта оттепельной литературы, присутствующая в тексте. Сентиментальные рассуждения передаются в основном во внутренних монологах женщин, влюбленных в Аласова [16, с. 153, 175].

Дополнительное «измерение» этим конфликтам добавляет тот факт, что главные персонажи романа являются не только учителями школы, но и бывшими одноклассниками, а связывающие их любовные и дружеские отношения берут начало в предвоенном времени. История о женихе Майи Унаровой, отправившегося со школьной скамьи на войну и сразу же убитого, напоминает другой советский фильм этого периода — «Летят журавли»

24 Не случайно, что к решению остаться в колхозе школьники приходят после того, как один из них находит старую газетную заметку 1939 г. об аналогичном решении тогдашних комсомольцев села. Стремление равняться на довоенную молодежь — еще одна черта культуры оттепели [2].

М. Калатозова (1957). В этом случае оказывается, что роман написан о школьниках, однако не о сегодняшних, но о тех, кто учился здесь до войны и затем вернулся сюда уже в новом качестве.

Однако главная роль школы заключается все же в том, что это место столкновения локальной истории с мировой культурой при посредничестве культуры русской. Поэтому персонажами первого плана являются учителя — от Левина, который, не будучи якутом, остался здесь, чтобы заняться образованием местных детей, до Саргыланы, которая выбрала этот же путь спустя пятьдесят лет. Именно они оказываются востребованными героями своего времени, хотя их героизм не ограничивается одним ярким действием, но заключается в тихом и незаметном преодолении повседневных проблем и бытовых трудностей.

Подводя итоги, можно сказать, что формирование и развитие литератур на малых и национальных языках в Советском Союзе опиралось, с одной стороны, на современные тенденции в «большой» русскоязычной литературе, а с другой — на локальные фольклорные тексты. Исследованный нами материал показывает взаимодействие этих элементов в периферийной советской литературе и дополняет существующие представления о том, что представлял соцреалистический канон в его локальных реализациях.

Список литературы

1 *Алпатов В.М.* 150 языков и политика: 1917–2000: Социолингвистические проблемы СССР и постсоветского пространства. М.: Крафт+ИВ РАН, 2000. 224 с.

2 *Аркус Л.Ю.* Приключения белой вороны: Эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс, 2 июня 2010. URL: http://seance.ru/blog/whitecrow (дата обращения: 24.09.2019).

3 *Беликов В.И., Крысин Л.П.* Социолингвистика. М.: РГГУ, 2001. 436 с.

4 *Бурдина С.В., Шумилова О.А.* Эволюция жанра школьной повести в русской литературе XX века // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. № 2 (34). С. 128–134.

5 *Вахтин Н.Б.* Языки народов Севера в XX веке: Очерки языкового сдвига. СПб.: ДБ, 2001. 337 с.

6 *Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литератур (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М.: Наука, 1964. 311 с.

7 *Данилов С.П.* Бьется сердце: роман / пер. с якут. В. Литвинова. М.: Современник, 1971. 351 с.

8 *Данилов С.П.* Сүрэх тэбэрин тухары: роман. Якутск: Сахаполиграфиздат, 1996. 682 с. (на якут. яз.).

9 *Добренко Е.А.* Политэкономия соцреализма. М.: НЛО, 2007. 585 с.

10 *Исаев М.И.* Языковое строительство в СССР (Процессы создания письменностей народов СССР). М.: Наука, 1979. 350 с.

11 *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Уральский ун-т, 2002. 262 с.

12 *Литвин Е.А.* Поэт в Саленто больше, чем поэт: о роли литературного творчества в движении за сохранение языка // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2017. Т. 76, № 5. С. 22–35.

13 *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 133 с.

14 *Моретти Ф.* Дальнее чтение. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 352 с.

15 *Окорокова В.Б.* Наследие Софрона Данилова. URL: http://nu.s-vfu.ru/expert_opinion/nasledie-sofrona-danilova (дата обращения: 24.09.2019).

16 *Окорокова В.Б.* Пути и проблемы развития прозы в литературах народов Якутии, жанрово-стилевые процессы: якутская, юкагирская, эвенская, эвенкийская проза XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Якутск, 2002. 340 с.

17 *Полторацкий И.С., Бологова М.А., Дампилова Л.С., Силантьев И.В., Широбокова Н.Н.* Литературы коренных народов Сибири в аспекте теоретической и исторической поэтики // Филология и человек. 2014. № 3. С. 57–64.

18 *Романова Е.Н., Никифорова В.С.* Эпическое наследие народа саха в XX веке: «советский эксперимент» // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2013. Т. 12, вып. 3. С. 114–122.

19 *Смола К.* Постколониальные литературы Севера: автоэтнография и этнопоэтика // Новое литературное обозрение. 2017. № 2. С. 429–447.
20 *Сыромятникова А.С.* Кыыс хотун: роман. Ч. 1–2. Якутск: Як. кн. изд-во, 1970. 540 с. (на якут. яз.)
21 *Сыромятникова А. С.* Кыыс-Хотун: роман / пер. с якут. И. Ласкова. М.: Современник, 1981. 296 с.
22 *Якутскай Н.* Төлкө: роман. Якутск: Як. кн. изд-во, 1973. 776 с. (на якут. яз.)
23 *Якутский Н.* Судьба: роман. М.: Сов. Россия, 1976. 584 с.
24 *Ala-Risku R.* Plurilinguismo e illusione dell'oralità nella narrativa italiana contemporanea // *Ruffino G., Castiglione M.* (a cura di). La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Palermo 22–24 settembre 2014). Firenze, 2016. P. 63–71.
25 *Grenoble L.A.* Language Policy in the Soviet Union. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. 238 p.
26 *Haller H.W.* The Other Italy: The Literary Canon in Dialect. Toronto: University of Toronto Press, 1999. 377 p.
27 *Kirkwood M.* (ed.). Language Planning in the Soviet Union. New York: St. Martin's Press, 1990. 230 p.

References

1 Alpatov V.M. *150 iazykov i politika: 1917–2000: Sotsiolingvisticheskie problemy SSSR i postsovetskogo prostranstva* [150 Languages and Politics: 1917–2000: Sociolinguistic Problems of the USSR and Post-Soviet Space]. Moscow, Kraft+ Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Science Publ., 2000. 224 p. (In Russ.)

2 Arkus L.Iu. Prikliucheniia beloi vorony: Evoliutsiia “shkol’nogo fil’ma” v sovetskom kino [The Adventures of the White Crow: The Evolution of the “School Film” in Soviet Cinema]. *Seans* [Session], June 2. 2010. Available at: http://seance.ru/blog/whitecrow (Accessed 24 September 2019). (In Russ.)

3 Belikov V.I., Krysin L.P. *Sotsiolingvistika* [Sociolinguistics]. Moscow, RSUH Publ., 2001. 436 p. (In Russ.)

4 Burdina S.V., Shumilova O.A. Evoliutsiia zhanra shkol’noi povesti v russkoi literature XX veka [The Evolution of the School Story Genre in Russian Literature of the 20th Century]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiia*, 2016, no 2 (34), pp. 128–134. (In Russ.)

5 Vakhtin N.B. *Iazyki narodov Severa v XX veke: Ocherki iazykovogo sdviga* [Languages of the Peoples of the North in the 20th Century: Essays on the Language Shift]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 337 p. (In Russ.)

6 Gachev G.D. *Uskorennoe razvitie literatur (na materiale bolgarskoi literatury pervoi poloviny XIX v.)* [The Accelerated Development of Literature (Based on the Material of Bulgarian Literature of the First Half of the 19th Century)]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 311 p. (In Russ.)

7 Danilov S.P. *B’etsia serdtse: roman* [While the Heart is Beating: Novel], transl. by V. Litvinov. Moscow, Sovremennik Publ., 1971. 351 p. (In Russ.)

8 Danilov S.P. *Surekh teberin tukhary: roman* [While the Heart is Beating: novel]. Iakutsk, Sakhapoligrafizdat Publ., 1996. 682 p. (In Yakut)

9 Dobrenko E.A. *Politekonomiia sotsrealizma* [Political Economy of Socialist Realism]. Moscow, NLO Publ., 2007. 585 p. (In Russ.)

10 Isaev M.I. *Iazykovoe stroitel’stvo v SSSR (Protsessy sozdaniia pis’mennostei narodov SSSR)* [Language Construction in the USSR (Processes of Creating Written Languages of the Peoples of the USSR)]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 350 p. (In Russ.)

11 Klark K. *Sovetskii roman: istoriia kak ritual* [Soviet Novel: History as a Ritual]. Ekaterinburg, Ural’skii universitet Publ., 2002. 262 p. (In Russ.)

12 Litvin E.A. Poet v Salento bol’she, chem poet: o roli literaturnogo tvorchestva v dvizhenii za sokhranenie iazyka [A Poet in Salento is More than a Poet: on the Role of Literary Creativity in the Movement to Preserve the Language]. *Izvestiia RAN. Seriia literatury i iazyka*, 2017, vol. 76, no 5, pp. 22–35. (In Russ.)

13 Meletinskii E.M. *O literaturnykh arkhetipakh* [About the Literary Archetypes]. Moscow, RSUH Publ., 1994. 133 p. (In Russ.)

14 Moretti F. *Dal'nee chtenie* [Further Reading]. Moscow, Gaidar Institute for Economic Policy Publ., 2016. 352 p. (In Russ.)
15 Okorokova V.B. *Nasledie Sofrona Danilova* [The Legacy of Sofron Danilov]. Available at: http://nu.s-vfu.ru/expert_opinion/nasledie-sofrona-danilova (Accessed 24 September 2019). (In Russ.)
16 Okorokova V.B. *Puti i problemy razvitiia prozy v literaturakh narodov Iakutii, zhanrovo-stilevye protsessy: iakutskaia, iukagirskaia, evenskaia, evenkiĭskaia proza XX veka* [Ways and Problems of Prose Development in the Literatures of the Peoples of Yakutia, Genre-Style Processes: Yakut, Yukagir, Even, Evenki Prose of the 20th Century: PhD thesis]. Iakutsk, 2002. 340 p. (In Russ.)
17 Poltoratskii I.S., Bologova M.A., Dampilova L.S., Silant'ev I.V., Shirobokova N.N. Literatury korennykh narodov Sibiri v aspekte teoreticheskoi i istoricheskoi poetiki [Literature of the Indigenous Peoples of Siberia in the Aspect of Theoretical and Historical Poetics]. *Filologiia i chelovek*, 2014, no 3, pp. 57–64. (In Russ.)
18 Romanova E.N., Nikiforova V.S. Epicheskoe nasledie naroda sakha v XX veke: "sovetskii eksperiment" [Epic Heritage of the Sakha People in the 20th Century: "Soviet Experiment"]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Istoriia, filologiia*, 2013, vol. 12, issue 3, pp.114–122. (In Russ.)
19 Smola K. Postkolonial'nye literatury Severa: avtoetnografiia i etnopoetika [Postcolonial Literature of the North: Auto-Ethnography and Ethno-Poetics]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2017, no 2, pp. 429–447. (In Russ.)
20 Syromiatnikova A.S. *Kyys khotun: roman* [Kyys Khotun: Novel]. Parts 1–2. Iakutsk, Yakutskoe Knizhnoe Izdtelstvo Publ., 1970. 540 p. (In Yakut)
21 Syromiatnikova A.S. *Kyys-Khotun: roman* [Kyys-Khotun: Novel], transl. by I. Laskov. Moscow, Sovremennik Publ., 1981. 296 p. (In Russ.)
22 Iakutskai N. *Telke: roman* [Predestination: Novel]. Iakutsk, Yakutskoe Knizhnoe Izdtelstvo Publ., 1973. 776 p. (In Yakut)
23 Iakutskii N. *Sud'ba: roman* [Predestination: Novel]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1976. 584 p. (In Russ.)
24 Ala-Risku R. Plurilinguismo e illusione dell'oralità nella narrativa italiana contemporanea. Ruffino G., Castiglione M. (a cura di). *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Palermo 22–24 settembre 2014)*. Firenze, 2016, pp. 63–71. (In Italian)
25 Grenoble L.A. *Language Policy in the Soviet Union*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2003. 238 p. (In English)
26 Haller H.W. *The Other Italy: The Literary Canon in Dialect*. Toronto, University of Toronto Press, 1999. 377 p. (In English)
27 Kirkwood M. (ed). *Language Planning in the Soviet Union*. New York, St. Martin's Press, 1990. 230 p. (In English)

УДК 82.97
ББК 82.3(2)

ФОЛЬКЛОР ИКОНОПИСЦЕВ И ИСКУССТВОВЕДОВ: ЛЕГЕНДЫ О СТАРЦЕ В ИКОНОГРАФИИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА

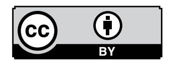
© 2020 г. Д.И. Антонов
Российский государственный гуманитарный университет, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте РФ, г. Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 марта 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-248-271

Аннотация: Статья посвящена зарождению и варьированию легенд, связанных с фигурой старца в восточно-христианской иконографии Рождества Христова. По ряду свидетельств, в среде русских иконописцев XVII–XIX вв. распространились разные, конкурировавшие представления об этом персонаже; одно из них превращало старца в грешника и искусителя. В XX в. рождается новое представление: о том, что сидящего Иосифа искушает «бес» или «дьявол в образе пастуха». Вслед за исследователями эту версию транслируют авторы научных комментариев и популярной литературы, лекторы, экскурсоводы и иконописцы. Во второй половине XX в. появляются новые интерпретации, связывавшие пастыря с иудеем, усомнившимся в непорочном зачатии Марии. Анализ византийско-русской иконографии Рождества Христова позволяет выявить оригинальную семантику фигуры (старый пастырь, изначально не связанный с Иосифом) и понять причины распространения в среде русских иконописцев XVII–XIX вв., а затем исследователей XX в. различных версий, связанных с этим персонажем. В статье впервые проводится детальный анализ «мифологической биографии» старца — легенд об искусителе (дьяволе или человеке), кочующих в устных и письменных текстах. Работа демонстрирует, помимо прочего, как легендарные сведения проникают в научные тексты и функционируют в них.

Ключевые слова: легенды, фольклор, иконография, Рождество Христово, старец, пастырь, бес, демонология, ложные трактовки визуальных мотивов.

Информация об авторе: Дмитрий Игоревич Антонов — доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте РФ, пр. Вернадского, д. 82, 119606 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-8081-4420
E-mail: Antonov-dmitriy@list.ru

Для цитирования: *Антонов Д.И.* Фольклор иконописцев и искусствоведов: легенды о старце в иконографии Рождества Христова // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 248–271. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-248-271



THE FOLKLORE OF ICON-PAINTERS AND ART HISTORIANS: LEGENDS ABOUT THE ELDER IN THE ICONOGRAPHY OF THE NATIVITY OF CHRIST

© 2020. D.I. Antonov
Russian State University for the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russia
Received: March 17, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article focuses on the legends that surround the figure of the elder in Eastern Christian iconography of the Nativity of Christ. The records of the 17th–19th cc. show that several Russian icon painters believed the character to be a sinner and tried to associate him with various characters of the New Testament history. In the 20th century, a new idea took hold: the seated Joseph is tempted by a "demon" or "the devil in the form of an old shepherd." This legend that spread successfully in scientific texts was based on the work by Evgeniy Trubetskoy *Two Worlds in Russian Icon Painting* published in 1916. Since then the idea has been shared by many authors of iconographic commentaries and popular literature, by lecturers, guides, and icon painters. In the second half of the 20th century, new interpretations appeared that associated the shepherd with the Jew who doubted the immaculate conception of Mary. The research of the Byzantine-Russian iconography of the Nativity reveals the original semantics of this figure (the old shepherd, not originally associated with Joseph) and the reasons why legendary interpretations spread among Russian icon painters and researchers. The article presents a detailed analysis of the "mythological biography" of the old shepherd — legends about the sorcerer (a demon or a man) that circulate in oral and written texts. The work demonstrates, furthermore, how legendary information penetrates scientific texts and functions in them, replacing evidence and sources.

Keywords: legends, folklore, iconography, Nativity, Old Shepherd, demon, demonology, false interpretations of visual motifs.

Information about the author*:* Dmitry I. Antonov, DSc in History, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia; Senior Researcher, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo av. 82, 119606 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-8081-4420

E-mail: Antonov-dmitriy@list.ru

For citation: Antonov D.I. The Folklore of Icon-Painters and Art Historians: Legends about the Elder in the Iconography of the Nativity of Christ. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 248–271. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-248-271

Эта статья посвящена легендам, окружающим иконографическую фигуру старца, беседующего с Иосифом Обручником, в византийских и русских композициях Рождества Христова. Записи, которые говорят о мифотворчестве вокруг этого персонажа, появляются в XVII в. и фиксируются в XVIII–XIX вв. В XX в. новые легенды возникают уже в научной литературе и начинают транслироваться в самых разных устных и письменных текстах: иконографических комментариях и популярных статьях, интернет-форумах, текстах музейных экскурсоводов. Мифологическая биография старца активно разрабатывается. Мы рассмотрим генезис и семантику самой визуальной фигуры, определив момент, когда она теряет прежнее значение в глазах ряда иконописцев и становится центром выстраивания новых объяснений, а затем проанализируем легенды о старце — от первых, зародившихся в XVII–XIX вв., до тех, которые сохраняют популярность сегодня.

Три пастуха и Иосиф

В византийской и русской иконографии Рождества широко распространился мотив, практически неизвестный в европейском искусстве: рядом с Иосифом Обручником (он сидит, подперев голову рукой или приложив руку к щеке, — позы задумчивости и скорби) возвышается старец с посохом, в одежде из шкур. На многих изображениях он окружен овцами и козами и/или подписан «пастырь». Иногда он протягивает руку к молчаливому Иосифу в жесте адресации. Этот мотив уже больше века вызывает споры у искусствоведов: особый смысл усматривают в одежде старого пастуха, в его позиции рядом с Иосифом и в его трости, которую часто изображали кривой.

В этой работе нет возможности провести детальный иконографический анализ — он будет предметом отдельной статьи; я ограничусь здесь кратким обзором, чтобы показать возникновение и эволюцию мотива, породившего мифотворчество среди русских иконописцев и исследователей.

Иконография Рождества Христова начала формироваться — отчасти под влиянием античных моделей — с IV в. (катакомбы Севастиана). В VI–VII вв. здесь возникают фигуры ангелов, волхвов и двух пастырей, старого и молодого, в коротких туниках и с посохами — рядом с ними часто помещали фигуры животных, обозначающие стадо. Вскоре распространились образы с тремя пастухами — как и волхвов, их часто разделяли на три возраста: юноша, средовек и старец; последний, как правило, изображался слегка сгорбленным, с посохом, в одежде из шкур [25, с. 142–146, 156, 168, 173–174].

В постиконоборческий период иконография Рождества начала активно развиваться. На византийских (и византийского круга) иконах, мозаиках или росписях IX–XIV вв. старый пастырь подходит к младенцу Христу вместе со своими товарищами; рядом с ними часто изображены козы и овцы[1]. Как правило, молодой пастух указывает старику на ангелов, реже — на Богородицу, младенца или Иосифа. Жест указания есть уже в Хлудовской псалтири середины IX в. — оба пастуха здесь средних лет и одеты в полотняные одежды, первый указывает второму на Марию и младенца [34, табл., л. 2 об.]. Однако и в Византии, и на Руси группа пастухов часто распадалась на отдельные фигуры — старец мог славить Марию в отдалении от других пастухов или вовсе отсутствовать на композиции. В ватиканском минологии Василия II (начало XI в.) он стоит перед благословляющим его ангелом[2]. Иногда он выдвигается на передний план, оказываясь либо рядом с Иосифом, либо (реже) с повитухами, либо просто в стороне от других персонажей.

Очень вариативными были и атрибуты старца. Милоть, одежда отшельников из шкур животных (хорошо известная по иконографии Иоанна Крестителя), чаще всего выделяет его среди других пастухов, однако

1 См., к примеру, на фреске X в. из монастыря Дейр ас-Суриан [27, с. 26, ил. 18]; мозаике рубежа X–XI вв. (ок. 1000 г.) собора Хоиос Лукас у Дельф [27, с. 88, ил. 79], мозаике рубежа XI–XII вв. (ок. 1100) ц. Успения Богоматери в Дафни [24, с. 369] и др.

2 Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. gr. 1613. P. 231.

такие же шкуры нередко возникали и у его спутников. Посох в его руках изображался прямым, но в XVI в. и у старца, и у других пастухов начали появляться кривые и изогнутые палки. Иногда старец вовсе лишается своего привычного атрибута и держит вместо него пастуший рог.

В позднее Средневековье старого пастыря начали иногда помещать рядом с Иосифом. Райнер Штихель, детально исследовавший иконографию Рождества, в качестве первого известного примера указывает на фреску сербского монастыря Арилье второй половины XIII в.[3] В русской иконографии эти персонажи начинают соседствовать на некоторых изображениях с конца XV в. Позднее, в XVI в., такое решение стало регулярно повторяться и сформировало относительно устойчивый мотив. Несмотря на это, в русской иконографии Рождества XVI–XVII вв. мотив оставался необязательным. На множестве композиций, особенно часто в случаях, когда сцена Рождества изображалась мелко (клейма икон, небольшие иконы праздничного ряда иконостаса и др.) перед задумчивым Иосифом нет ни старца, ни кого-либо еще. Одна, две или три фигуры пастухов могут помещаться в стороне от него, рядом с Марией. Если пастух все же оказывается рядом с Иосифом, это не обязательно старец — нередко в этой позиции изображался молодой пастух или два молодых пастыря [16, кат. № 1 (2а); 26, с. 96–98]. Иногда перед Иосифом возникают не сами пастухи, а только их животные, козы, при этом старца могли помещать рядом с Марией или с повитухами [18, т. 2, с. 306–307, № 178]. Идея «пастыри пришли к Марии и Иосифу» выражается разными способами.

Обычные атрибуты старца, посох и милоть, не превратились в его специфические знаки: другие пастухи часто держат такие же посохи и носят такую же одежду. Кривая или сучковатая трость возникает у него в XVI в.[4], однако этот атрибут точно так же могли вкладывать в руки юному пастуху или наделять им одновременно старого и молодого [12, с. 382–383, 752, 754; 13, т. 1, с. 176–177, 298–299, 303; 18, т. 1, с. 218, 224; и т. п.]. Изначально посох такой формы явно обозначал простую пастушью палку — на изображениях

3 По датировке, приводимой Р. Штихелем, 1261 г. [37, p. 124].

4 Ср. также на двух миниатюрах молдавского Елисаветградского евангелия XVI в.: вверху пастырь держит массивную кривую палку-посох, а на нижнем изображении она оказывается суковатой [10, л. 149]. В болгарском Евангелии середины XIV в., миниатюры которого последовательно, но не точно воспроизводил молдавский мастер, старец держит прямую трость, закругленную в нижней части: British Library. Add. Ms. MS 39627. Fol. 142r.

она чередовалась с прямой тростью. Однако со временем в русской иконографии формы палки начали усложняться: иногда она изогнута, иногда будто сломана в одном или в нескольких местах, иногда расходится сверху множеством сучков, как растопыренная пятерня [13, т. 1, с. 424, 429, № 104].

Хотя старый пастух стал часто изображаться рядом с Иосифом, он сохранял очевидную визуальную связь со своими «коллегами». Рядом с ним, как и с его молодыми спутниками, пасутся козы и овцы; одинаковые посохи или одежды из шкур объединяют пастырей в разных частях композиции; старец стоит плечом к плечу с более молодым пастухом; в его руках оказывается пастуший рожок. Все эти вариации многочисленны на русских иконах, фресках и миниатюрах XVI и XVII вв. На иконе 1681 г. ц. Ильи Пророка в Ярославле (мастерская Гурия Никитина) старый и молодой пастухи преклоняют колени перед ангелом, рядом со стадом белых овец [8, с. 121, ил. 58].

В XVII в., когда в русской иконографии широко распространились подписи над изображенными фигурами (что отчасти связано с распространением многофигурных и сложных для понимания композиций, а отчасти с общей «нарративизацией» иконографии XVII в.), старец чаще всего оказывался подписан «пастырь» [13, т. 2, с. 94, 100; 15, т. 2, с. 224–225; и др.]. Так же назван персонаж, стоящий рядом с Иосифом, в толковых иконографических подлинниках [33, с. 6–7; 34, с. 53–54]. Большаковский подлинник XVIII в. (копирующий Строгановский начала XVII в.) поясняет, что перед Иосифом «стоит пастырь, седой, борода Иоанна Богослова, плешив, риза — козлина мохната, лазорь с чернилом, в одной руке три костыля [изломанный посох? Существуют отдельные примеры, где в руках пастыря оказываются две трости или пучок сучьев. — *Д.А.*], а другую протянул к Иосифу. За ним пастырь молодой, риза киноварь, а гонит коз и козлов, черных и белых, и полосатых» [9, с. 53–54].

Казалось бы, в фигуре нет ничего двусмысленного: старец — один из пастухов, что подчеркивают и тексты подлинников, и подписи, и изображаемые атрибуты, и визуальный контекст многих икон. Однако, несмотря на всю очевидность, в среде иконописцев не позднее XVII в. начинают распространяться новые версии об этом персонаже. Их зарождение, вероятнее всего, происходит уже в XVI в. Как верно отметил В.Н. Щепкин, в 1897 г. посвятивший короткую статью фигуре старого пастыря, Иосиф и пастух,

оказавшись рядом, сформировали группу, которая «невольно приковывает к себе воображение» и, не находя объяснения в источниках, «требует его от фантазии зрителя» [33, с. 1]. Эта фантазия довольно быстро начала отражаться на иконах.

От иконографии к фольклору

Среди подписей, которые сопровождают фигуру старца в XVII в., помимо традиционного «пастырь» можно обнаружить другие любопытные версии. Прежде всего, это вариации имени Анень/Мнень [17, с. 122, 220; 21, № 9, 10 и др.], в некоторых случаях Исаия [32, с. 58–59] или Иаков. На ярославской иконе конца XVII в. старец, подписанный «Анень», поднимает указательный палец правой руки над раскрытой ладонью левой, обращаясь к Иосифу, что напоминает иконографическую позу перечисления (загибание пальцев), которая часто ассоциировалась с обвинительными речами[5].

Р. Штихель проанализировал версии, которые могли распространиться среди русских иконописцев. Некоторые из них, возможно, ассоциировали фигуру пастыря, обратившегося к Иосифу, с мотивом поиска дороги пастухами — отсюда поза обращения, адресации (в виршах С. Полоцкого «Беседы пастускиа...» один из них вопрошает, как отыскать путь к родившемуся Богу) [30, с. 79–81]. Те, кто уже не считал старца пастухом, скорее всего, идентифицировали его с Анной из Протоевангелия Иакова — книжником, который донес священникам Иерусалима о беременности Марии, что привело к испытанию ее невинности в храме (отсюда вариации имени: Аннинъ, Аненъ, Анкинъ, Анникъ, Амене, Анетъ...) [37, p. 127–129; табл. 50, 60, 65, 76, 79, 87]. На двух иконах XVII в., опубликованных Штихелем, вкратце приведена сама легенда: «придеж(е) анен(ъ) книжникъ ко иосифу глаголя почто ся не яви собору нашему пришед(ъ) и рече иосиф труденъ быв(ъ) от(ъ) пути»; «Аннин прииде ко иосифу г(лаго)ля ему <о>непраз<д>неи м(а)рии» [37, p. 127]. Кроме того, в пастухе гипотетически могли видеть первосвященника Анну, которого, как повествует популярное в Европе сочинение «Страсти Христовы», император Тиберий приказал убить, зашив в звериные шкуры [37, p. 128–129]. В XVII в. текст Страстей распространился на Руси и сопровождался миниатюрами, в том числе с зашитым в шкуру Анной. Подпись

5 ГЭ, инв. № ЭРИ 77; см. в галерее Icon-Art. URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=6276 (дата обращения: 10.01.2019).

«Исаия», вероятнее всего, говорит об отождествлении старца с ветхозаветным пророком, предсказавшим рождество Мессии.

Менее понятна подпись «Иаков», которую Щепкин обнаружил на иконе середины XVII в. По его мнению, это попытка бороться «с апокрифическим характером получившейся группы, попытка лишить фигуру пастыря-старца ея таинственности...» (неудачная, учитывая, что сын Иосифа Иаков не мог выглядеть старше собственного отца) [33, с. 1–9], но вполне возможно, что это говорит о существовании еще одной неизвестной нам легенды. Так или иначе, судя по варьированию подписей, единой интерпретации не существовало. Грустная поза Иосифа и возникший рядом пастух наталкивали на мысль о неприятном разговоре, в результате чего пастыря стали воспринимать как возможного грешника и наделять различными именами.

Судя по эпизодическим подписям «Анень», версии о пастухе как грешнике сохранялись у русских мастеров и в XVIII в. В конце XIX в. Щепкин упомянул в своей статье, что один иконописец поведал ему имя персонажа — Хлюст, причем это имя имело «ясно выраженный порицательный оттенок и связывалось с представлением об искушении Иосифа» [33, с. 9]. А.И. Кирпичников в работе 1895 г. передает слова некоего старообрядца, который называл пастуха Грюхом — имя, скорее всего, с такими же негативными коннотациями, как и Хлюст [19, с. 227]. Надо отметить, что в рождественских мистериях, распространенных в Европе, пастухи наделялись разными ролями, в том числе могли ассоциироваться с неверием — они сомневаются в непорочности зачатия, что противопоставляет их волхвам; не сразу обращаются в веру и поклоняются Христу и т. п.[6] Если эти мотивы какими-либо путями (возможно, в виде устных пересказов) проникали в русские земли, они могли оказывать определенное влияние на иконописцев.

Можно с осторожностью предположить, что посох старца, который изображался иногда кривым и сучковатым, оказался включен в неизвестные нам нарративы о персонаже-искусителе Иосифа — этим можно объяснить особое внимание к нему у ряда мастеров. Так, на иконе XVII в.

6 См., к примеру, заметку фольклориста Д. Текла о венгерских мистериях. URL: https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/b-71FB5/betlehemezes-betlehemes-jatek-720C2/. Благодарю Агнеш Кризу за эту ссылку.

северных писем из собрания Эрмитажа посох как будто ветвится, расходясь множеством сучков в разные стороны [21, с. 68–69]. На другой иконе того же времени и региона у старца оказываются в руках сразу два атрибута: прямая трость и изломанная в четырех местах палка [21, № 23, с. 76–77]. Такое усложнение форм, а иногда и числа посохов в XVII в. — симптом того, что и кривая пастушья палка, впервые возникшая на изображениях XVI в., в какой-то из устных традиций (возможно, северорусской) была гиперсемиотизирована и обросла легендарными объяснениями, как произошло с фигурой самого пастыря.

Интересно, что в Годуновской псалтири (1594–1600) на обороте 78 листа в сцене Рождества пастух с кривой палкой изображен с нимбом. Ни у других пастухов, ни у повитух, ни у волхвов знака святости на миниатюре нет — старец оказывается в одной группе с Иисусом, Марией, Иосифом и ангелами. Это редчайшее визуальное решение, возможно, возникло как элемент полемики с легендами о грешнике, распространившимися среди иконописцев — с кем бы ни отождествил пастуха создатель миниатюры, наделив его нимбом, он ярко опровергал все версии об искусителе.

И все же, несмотря на фиксацию в иконографии разных имен, большинство подписей утверждает, что персонаж рядом с Иосифом — «пастырь». На многих иконах его атрибуты и визуальный контекст однозначно указывают на пастуха. Легендарные трактовки сосуществовали и конкурировали с исходной, оригинальной версией.

Ситуация изменилась в начале XX в. — именно в это время появилось новое объяснение, быстро сформировавшее устойчивую легенду. Из книжника Аненя и неизвестного грешника со множеством имен старый пастух превратился в падшего ангела.

«Рожки и маленький хвост»: легенда о бесе

Первым о демонических знаках, которые выдают в старце оборотня, беса-искусителя, написал князь Евгений Николаевич Трубецкой († 1920), автор философских размышлений о русской иконописи. Работа, опубликованная за год до революций 1917 г., сильно повлияла на трактовку мотива в советском и российском искусствоведении XX в. Аргументацию Трубецкого нужно рассмотреть подробно.

Как отмечал автор книги, на ряде псковских и новгородских икон «мы видим Иосифа, искушаемого диаволом во образе пастуха. Пастух указывает ему на кривую, суковатую палку; а Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искусителю, то с выражением глубокого отчаяния и ужаса — почти безумия» [31 с. 92]. Что касается «отчаяния и безумия» — это явное домысливание: на небольшой фигуре черты лица прописаны мелко, и передать такую экспрессию было бы затруднительно, не говоря о том, что в русской иконографии даже XVII в. реализм в передаче эмоций не присутствовал. Речь идет всего лишь о традиционном жесте задумчивости и печали, которым обычно наделяли Иосифа. Примеры, где старец «указывает» на «палку», мне неизвестны, и, вероятнее всего, перед нами еще одно достраивание смыслов: пастух лишь опирается на прямой или кривой посох, иногда протягивая вторую руку в направлении Иосифа. Однако идея с палкой получает неожиданное развитие в размышлениях Трубецкого. «Смысл этого искушения, — пишет он, — сводится к простому, мужицкому аргументу: “Как из этой сухой палки не может произрасти листвы, так и от тебя — старика — не может произойти потомства”. Так, по апокрифу, говорит диавол Иосифу» [31 с. 92].

Трубецкой не приводит никакой ссылки на свой источник; известные новозаветные апокрифы не упоминают ничего подобного. Хорошо известны другие, родственные мотивы. В Протоевангелии Иакова посох фигурирует в рассказе о выборе мужа для Марии — из трости Иосифа вылетела голубка (гл. IX). История повторяется в средневековых текстах наравне с другой версией — о зацветшем посохе Иосифа [29, с. 8–13, 56]. В XIII в. Иаков Ворагинский в «Золотой легенде» записал компилятивный вариант — о том, что посох Иосифа процвел, и одновременно на него спустился голубь [11, с. 286–287]. Такие нарративы основываются, с одной стороны, на кочующем в фольклоре и литературе мотиве зацветшей палки / сухом дереве как чудесном знаке, с другой стороны, что актуально для христианских авторов, на рассказе о процветшем посохе Аарона (Числа 17: 8) — наравне с другими ветхозаветными чудесами, это трактовалось как пророческое указание на Деву Марию и Боговоплощение. Мотив о процветшем посохе Иосифа распространился в народной библии — он фиксируется, к примеру, в польском фольклоре [38, p. 246–247].

В гимнографических текстах Мария уподобляется посоху Давида, из которого «возсиял цвет» — Христос, а Иосиф уверяется в непорочности жены и прославляет Христа «вместе с пастухами»[7]. Никакой искуситель здесь не фигурирует. Что касается книжной или устной (фиксируемой в XIX–XXI вв.) легенды о демоне, явившемся к Иосифу с сухой, а затем процветшей палкой, — обнаружить его не удалось ни мне, ни кому-либо из исследователей, которые соглашались с версией Трубецкого. Анонимный «апокриф» либо не существовал вовсе — это ошибка и смешение мотивов (Райнер Штихель предполагал, что Трубецкой намеренно ссылается на несуществующий текст, чтобы обосновать свою демоническую версию [37, p. 131]), — либо речь идет о каком-то устном рассказе, который Трубецкой мог слышать от неизвестного нам информанта. При этом сам аргумент, вложенный в уста дьявола, логически несуразен — по всем каноническим и апокрифическим текстам Иосиф прекрасно знал, что ребенок не от него, и подступать к нему с такой речью не имело никакого смысла. Еще интереснее, что подобная версия никак не объясняет трость старца в иконографии Рождества: ни на одной известной мне иконе, фреске или миниатюре нет ни «зацветшего» (с листьями или цветами) посоха, ни жеста указания на него — старик опирается либо на прямую, либо на искривленную трость, но никогда не «указывает» на «цветущую». По сути, Трубецкой оригинально интерпретировал отсутствующие в иконографии фигуры и жесты.

Ключевое доказательство Трубецкого — визуальные маркеры демонического. Однако рассказ о них довольно странный: «И чем бесхитростнее облик искусителя, тем неотразимее сила его простого житейского довода, порочащего Рождество Христово. Русская древняя иконопись это подчеркивает. С удивительным художественным тактом она умеет прикрыть бесовское личиной пастуха: диавольский характер инсинуации выдает себя в нем лишь подлым изгибом спины. Среди множества иконописных изображений на эту тему, с которыми мне пришлось ознакомиться, я знаю только одно (в главке московского Благовещенского собора), где у “пастуха” намечаются еле заметные рожки» [31 с. 93]. Считать маркером демона «подлый»

7 См. в Памяти святых праведных Иосифа Обручника, Давида царя и Иакова, брата Господня, URL: http://osanna.russportal.ru/index.php?id=liturg_book.menaion_sept_aug.december_m2603 (дата обращения: 15.04.2019); в Последовании службы Рождества Христова, URL: https://www.pravmir.ru/posledovanie-sluzhby-rozhdestva-xristova/ (дата обращения: 15.04.2019).

изгиб спины явно не получится — согбенный профиль обозначает старца и не имеет никакого отношения ни к подлости, ни к демонологии. Гораздо интереснее упомянутые рожки.

Бесов, преобразившихся в людей, часто изображали в русском искусстве XVI–XVII вв. Здесь применялось несколько визуальных стратегий, самой популярной из которых было в самом деле построение синкретического образа: призрачная человеческая личина и маркеры, выдающие истинную природу гостя. Такими маркерами до XVII в. служили прежде всего вздыбленные волосы — важнейший знак демонического в византийской и русской иконографии — либо, реже, темный (серый) цвет всей фигуры. В конце XVI–XVII вв. в качестве маркеров все чаще появляются звериные лапы и, наконец, рога — атрибут, поздно заимствованный в России из европейского искусства [1, с. 49–64; 4, с. 75–92]. При этом рога как единственный знак, обозначающий демона в человеческом облике, — редчайший случай, возможный скорее для миниатюры второй половины XVII в., чем для иконы или монументальной живописи. Возможно, Трубецкой увидел именно такой, поздний и редкий пример?

К сожалению, мы имеем дело с таким же фантомом, как «ужас» на лице Иосифа и «подлость» в старческом изгибе спины. Хотя об этом не сказано прямо, речь, вероятнее всего, идет об известной иконе Рождества начала XV в. из Благовещенского собора московского Кремля. Вместе с другими иконами праздничного ряда она была раскрыта от позднейших записей только в 1918–1919 гг. С меньшей вероятностью Трубецкой мог вспоминать фреску Рождества, расположенную на стене храма. Наравне с другими фресками, она была переписана в 1880-е гг. артелью Н.М. Сафонова после того, как в храме работал В.Д. Фартусов, на свой манер реконструируя-переписывая фрески из-под позднейших записей. В том виде, в котором они существовали к началу XX в., и икона, и стенопись были не репрезентативны для средневековой (допетровской) визуальной традиции. В современном состоянии, после реставрации (фрески были раскрыты в 1980-х гг.), ни на одной из этих композиций нет никаких рожек, если не принять за них случайную игру теней. Вряд ли они существовали там и раньше — уточнение «едва заметные» говорит не о четко прописанных, пусть и в записях XIX в., деталях, а о некоем смутном зрительском впечатлении о небольшой фигурке на высоко расположенном образе.

Как видим, доказательства инфернальной природы старца попросту отсутствуют. Кроме эмоциональных характеристик и явной ошибки, которую Трубецкой выдал за единственный известный ему случай, разоблачающий в пастухе демона, в работе нет ничего, что могло бы подкрепить крайне смелую гипотезу. Однако версию Трубецкого поддержал Л. Успенский [36]. В книге «The Meaning of Icons», написанной им совместно с В.Н. Лосским, утверждается, что перед Иосифом «под видом сгорбленного старика-пастуха стоит искушающий его диавол. На некоторых иконах он изображается с маленькими рожками или хвостиком <…>. Предание, передаваемое также апокрифами, повествует о том, как диавол искушая Иосифа, говорил ему, что девственное рождество невозможно…» [23, с. 241]. В этих описаниях нет ссылок ни на апокрифы (уже во множественном числе), ни на визуальные примеры. Замечательно при этом, что «рожки» дополняются здесь «хвостиком», а вместо единственного изображения речь идет уже о «некоторых» — не указанных и неизвестных — иконах.

В XX в. версия о бесе начала распространяться в научных текстах, обретая новых сторонников. В 1994 г. Е.А. Луковникова опубликовала статью «Иконография Рождества Христова», где резюмировала выводы предшественников и высказала собственное мнение о загадочном мотиве: «Сомнения Иосифа в иконографии Рождества материализуются в фигуру старца в козлиных шкурах перед ним. Эта фигура вызывала и вызывает у исследователей множество споров. Одним этот странный старец кажется просто пастухом, пришедшим побеседовать с Иосифом о тайнах Домостроительства Божия; другим — Иаковом, апокрифическим сыном Иосифа, якобы сопровождавшим отца в Вифлеем и также бывшего свидетелем Рождества Спасителя; третьим — воплощением сомнений Иосифа в образе диавола (который иногда представляется с рожками или хвостиком). Его кривая клюка символизирует ложь, на которую он опирался в беседе с Иосифом. Последнее толкование представляется наиболее приемлемым. Действительно, как и замечают исследователи, в этом диалоге показано столкновение двух миров: рационалистического, не желающего верить в чудо, а значит и в любые формы жизни духовной, и мира Духа, в котором человек неподвластен земным законам» [24].

Луковникова полностью опирается на книгу Трубецкого, повторяя его аргументы: метафизические, о диалоге старца с Иосифом как о столкно-

вении «рационализма» и «мира Духа»; визуальные — маркеры демона на некоторых изображениях; наконец, текстологические — легенда о процветшем посохе. Первый аргумент не является доказательством, второй отсылает к фантому: в статье нет ни одной ссылки, примеры с «рожками и хвостиком» автору неизвестны. Третий же аргумент Трубецкого удивительным образом отредактирован в статье: «Предание приводит аргумент диавола в искушении Иосифа: “Как из этой сухой палки не может быть листвы, так и у Девы не может быть потомства” (при этих словах палка процвела)» [24]. Ссылки на источник по-прежнему нет, однако Луковникова заменила «апокриф» на более абстрактное «предание», а в уста дьявола вместо абсурдного для Иосифа обвинения («сын не от тебя») вложила новое, куда лучше соответствующее апокрифическим евангелиям («Мария не дева»). Таким образом, версия Трубецкого начала варьировать и изменяться.

Те же идеи о фигуре старца повторяются в статье С.Н. Липатовой о византийско-русской иконографии Рождества [22]. Обе работы доступны в Интернете, и это явно популяризовало версию о бесе-искусителе — ее воспроизводят на множестве сайтов, блогов, форумов, посвященных иконографии и христианскому искусству в целом[8]. Авторы упоминают рога и хвост, а рассказ о «процветшей палке» обозначают как версию «из апокрифов» или «преданий». Вместо ссылок на источники возникают новые размышления относительно «дьявольского искушения» Иосифа.

Существуют ли в самом деле изображения Рождества, на которых старец наделялся бы маркерами демонического — серым цветом, вздыбленными волосами, звериными лапами или крайне редкими в этом ряду рожками и хвостом? Таких изображений (не считая ошибочный пример с иконой Благовещенского собора) не знал Трубецкой, о чем прямо написал в своем очерке. Их не знали и его предшественники, Н.В. Покровский, В.Н. Щепкин, А.И. Кирпичников, писавшие об иконографии Рождества. Не знали их и последователи Трубецкого, повторявшие версию о бесе: все ссылки в монографиях, статьях и иконографических комментариях XX–XXI вв. ведут либо напрямую к работе Трубецкого, либо к книге Лосского и Успенского, которые пользовались его трудом и, вероятнее всего, попросту экстраполировали ложный вывод на «некоторые иконы».

8 См., к примеру, URL: https://chudesamag.ru/iz-glubinyi-vekov/nebesnoy-zhemchuzhinyi-svet.html; http://www.ihtus.ru/122004/i1.shtml; и др. (дата обращения: 10.01.2019).

Мои попытки найти хотя бы один византийский или русский пример, который можно было бы истолковать в таком русле, привели к аналогичному результату — ни одного изображения с демонизированным старцем обнаружить не удалось. Версия о том, что на русских иконах пастырь изображался рогатым, что это бес, а вся сцена представляет собой дьявольское искушение не более чем ошибка, породившая легенду, которая уже столетие кочует и варьирует в научных и научно-популярных текстах[9].

Из всех версий о пастухе легенда о демоне, безусловно, сделала самую успешную «карьеру». Сегодня ее легко встретить в иконографических комментариях и множестве научно-популярных работ; она успешно распространяется в устных текстах. Мне приходилось слышать ее от экскурсоводов как в российских музеях, так (в 2015 г.) и в Музее русской иконы в г. Клинтоне (США), одном из крупнейших собраний древнерусской живописи за рубежом — источником сведений в этом случае оказалась книга Л.А. Успенского. Научные работники нескольких российских музеев, с которыми я беседовал на эту тему, с разной степенью уверенности, часто без ссылок на литературу, повторяли гипотезу о бесе. Это неудивительно: информацию можно почерпнуть во многих публикациях, зачастую подготовленных известными и высоко профессиональными специалистами[10].

Несколько раз идею об искусителе мне удалось зафиксировать в интервью с иконописцами: «По одной из версий это бес, внушающий Иосифу сомнение в верности Марии. Эту версию мне озвучила мой педагог по иконописи Ватагина»[11] (известный иконописец и реставратор Ирина

9 Р. Штихель предполагал, что отдельные иконописцы в теории могли принять старца в шкурах за демона, как это сделал в будущем Трубецкой, а имена Грюх и Хлюст, которые упоминали Щепкин и Кирпичников, могут быть связаны с такой версией [37, p. 130]. Эта версия не кажется убедительной, учитывая, что маркеров демонического на иконах нет, а изображать беса в человеческой личине без них (или без фигуры демона рядом, разворачивая композицию в микрорассказ по симультанному принципу) было практически невозможно — мне известно лишь несколько явно казуальных примеров такого рода в миниатюре конца XVII–XVIII вв. [2, с. 99–100]. Что касается имен Грюх и Хлюст, они никак не ассоциируются с русским демоническим ономастиконом и явно отражают легенды о грешниках, а не дьяволе [3, с. 27–39].

10 См., к примеру, в описании иконографии Рождества Е.В. Гладышевой и В.И. Вахриной [14, с. 272] или И.А. Шалиной [14, табл. I]. Ср. о пастухе-искусителе в комментарии А.А. Глебовой и Е.В. Гладышевой [12, с. 757]. Ряд русских и зарубежных изданий, где повторяется эта версия, перечисляет Р. Штихель [37, S. 131].

11 М., 33 года, иконописец, Москва, зап. 17.02.2018, соб. Д.И. Антонов.

Васильевна Ватагина, † 2007); «По одной версии это просто пастух, а по другой версии это дух сомнения, который пришел к Иосифу, дьявол в образе пастуха <...> который его искушал [Соб.: Чем искушал?]. Ну, что он оставил Марию, свою жену, что могут быть, ну, толки, как Мария от него, от старика, могла зачать» (первым учителем информанта, по ее словам, также была И.В. Ватагина)[12]; ср.: «Старец — олицетворение сомнений Иосифа о непорочном зачатии жены и всех следствиях»[13]. Устная фиксация этой легенды говорит об ее актуальности в среде носителей традиции. Если нарративы, восходящие к Трубецкому, начнут активно транслироваться в среде иконописцев, не исключено, что на будущих иконах и фресках возникнут реальные рога и хвост, якобы существовавшие в русской иконографии, или подпись «дьявол». Кочующая легенда имеет шанс получить визуальное оформление.

Примечательно, что в современных храмовых росписях мотив беседы старца с Иосифом может четко отделяться от сцены с пастухами: к примеру, в потолочной фреске московского храма Иверской иконы Божьей матери в Очаково (стенопись 2017 г.) два молодых пастуха ведут третьего, старого пастыря вслед за ангелом, а ниже сгорбленный старец в милоти обращается к Иосифу. Это лишает второго персонажа связи с группой пастухов и предполагает некое автономное объяснение его роли и места в композиции.

Однако мифотворчество, связанное с пастухом, в XX в. не закончилось на его превращении в беса[14]. Еще одна интересная версия была обоснована в 1981 г.

Агент Цельса: новая «биография» старца

Историк, главный научный сотрудник Эрмитажа и автор работ по древнерусскому искусству (а также создатель фоторобота Иисуса Христа) Б.В. Сапунов в начале 1980-х гг. выдвинул совершенно новую версию о том, кем являлся старец в иконографии Рождества.

Работа Сапунова начинается с утверждения, что смысл мотива «Иосиф и старец» (в работе он назван «сюжетом», что логично, учиты-

12 Ж., ок. 25, иконописец, Переславль-Залесский, зап. 13.04.2019, соб. Д.И. Антонов.

13 Ж., ок. 25, иконописец, Москва, зап. 30.12.2017, соб. Д.И. Антонов.

14 Р. Штихель упоминает еще несколько исследовательских гипотез: так, Ф. Швайнфурт полагал, что пастухи доносят Иосифу весть ангела о непорочности Марии, а К. Онаш что старик — это пророк Исаия [37, p. 131–132].

вая, какую сложную семантику угадывает в нем автор) был понятен в XVI–XVII вв., а в последующие века его значение утратилось. Рождение самого мотива автор относит к концу XV в. и резко спорит с коллегами, которые считали старца одним из евангельских пастухов. Возражения Сапунова довольно странные: во-первых, посох старца не похож на пастушью клюку с изогнутой ручкой (никакого серийного анализа этого атрибута в христианских изображениях Рождества / у других пастухов автор не проводит, и аргумент голословно повисает в воздухе). Во-вторых, персонаж «явно сообщает Иосифу что-то весьма неприятное» [28, с. 134–135]. Это утверждение основано на позе грусти Иосифа и жесте адресации, который иногда присутствует у старца. Однако связь между первым (устойчивым) и вторым (казуальным) жестами никак не доказана, и, соответственно, идея о том, что Иосиф грустит от слов пастуха, вводится автором как аксиома, что логически ошибочно и не подтверждается материалом. Скорбная поза характерна для Иосифа уже с V–VI вв.[15], и указывает одновременно на прошлое и будущее — на его растерянность при известии о беременности Марии и на будущие страдания пришедшего в мир Христа (подобно тому, как в византийских текстах Рождество связывали со страстями и казнью Иисуса) [35, p. 134–140]. Жест Иосифа веками оставался неизменным, пастух же возник в этой части композиции почти на тысячелетие позже и фигурировал рядом с Иосифом далеко не на всех иконах, фресках или миниатюрах. Однако все это не смущает автора.

Важнейшим ключом к пониманию мотива Сапунов считает кривой (иногда будто изломанный в нескольких местах) посох старца, который распространился на изображениях с XVI в. Чтобы понять смысл этого атрибута, историк делает интереснейший ход: он привлекает миниатюру из Пролога XIV в. с рыбаками и подписями: «Потяни, курвий сын» и «Сам еси таков». Слово «курва», утверждает Сапунов, восходит к латинскому curvo — «искривлять», что дает возможность понять символической смысл кривой палки в руках старца: обращаясь к Иосифу, он опирается «не на правду, а на кривду» [28, с. 137]. Оставляя в стороне форму посоха, ясно, что аргументация такого рода абсурдна.

Переходя к анализу имен, которыми наделяли пастыря в поздней русской иконографии, Сапунов упоминает подпись «Иаков» на иконе XVII в. и

15 См., к примеру, на иконе VI в. [20, т. I, с. 208–212, рис. 134].

аналогичную версию в иконописном подлиннике XVIII в., но немедленно отметает идею иконописца и книжника как «не выдерживающую критики», отталкиваясь от собственной логики: если речь о сыне Иосифа, то на изображениях он должен быть младше, а не старше отца и не должен сообщать ему нечто неприятное. Соответствующая подпись на иконе (и, вероятно, в подлиннике) «случайна». Гораздо интереснее оказываются размышления Сапунова по поводу имен Анень (Мнен, Мнень...). Они ложатся в основу еще одной удивительной реконструкции. Так как в церковном пении «Ананеика» / «Анень» — семантически пустое слово, используемое для ритмического заполнения сложной певческой мелодии, в качестве имени его «можно перевести» как Никто или Некто, подобно капитану Немо Жюля Верна [28, с. 137–138]. Зачем нужна такая гипотеза не вполне ясно: Сапунов указывает вслед за этим на списки апокрифов, основанных на Протоевангелии Иакова, где книжник, который донес первосвященникам о беременности Марии, называется Анень (одна из вариаций имени Анна). Однако это вовсе не удовлетворяет автора, и он идет дальше в своих размышлениях, утверждая, что старец — и не пастух, и не Иаков, и даже не Анень из Протоевангелия. Все надписи на иконах характеризуются им как «неверные». Сапунов возвращается к собственным идеям о том, что персонаж сообщает Иосифу что-то неприятное и неверное, а его палка означает, что он «некто бродящий по стране, странник, разносящий слухи и сплетни» (эта гипотеза вводится как очередная аксиома) [28, с. 138–139].

Отметая все версии, подкрепленные текстами, историк выдвигает свою гипотезу. Он пересказывает биографию философа II в. н. э. Цельса, яркого оппонента христианства, тезисы которого известны благодаря полемическому труду Оригена “Contre Celsum”. По версии Цельса, вероятно распространенной в иудейской среде, Иисус был назаконнорожденным сыном Марии от римского легионера Пандеры. Так как глава сочинения, где излагается эта идея (Сапунов немедленно признает ее за правду и «реальную прозу жизни») называется «Иудаизм против христианства», историк полагает, что Цельс услышал ее в Иерусалиме от иудейских книжников. Казалось бы, все это не имеет никакого отношения к старцу в русской иконографии Рождества. Однако именно здесь начинается кульминация статьи. «По-видимому, изограф [понятие, вероятно, собирательное и относится к русским иконописцам XV–XVII вв. — *Д.А.*] хотел рассказать, что кто-то из

жителей Назарета, либо некий книжник (по протоевангелию Иакова и апокрифам — Анень), или безымянный путник, воплощающий слухи, бродившие по стране, вошел в дом Иосифа и бросил ему в глаза циркулировавший повсюду упрек в распутном поведении его жены» [28, с. 141]. То, что фигура старца появляется в конце XV в., связано с эпохой Ренессанса, когда античная культура и в том числе труды Цельса становятся вновь актуальными. И хотя русских переводов сочинения Оригена не известно, «трудно допустить», что его не знали. Следовательно, оно и могло повлиять на иконографию Рождества, породив в ней фигуру старца-искусителя рядом с Иосифом. Параллельно иконописцы подчеркивали свое несогласие с идеями Аненя (или безымянного путника), изображая кривой посох в его руке.

Сапунов приводит еще один аргумент, который должен окончательно убедить читателей. Изображая старца в профиль, русские мастера показывают его «типично античный, прямой без переносицы нос», что доказывает отзвуки «античной критики» в иконографии Рождества [28, с. 142]. Здесь можно задать три вопроса: откуда русские иконописцы могли почерпнуть знания о «типично античных» носах; как разглядеть специфичную форму носа на мелких фигурах старца, где едва различимы черты лица; наконец, как можно указать на связь пастуха с сочинениями Цельса при помощи «античного» носа, который, по версии самого Сапунова, принадлежит «книжнику-иудею». Несмотря на логическую несуразицу всей аргументации, автор заключает статью довольно смелым выводом: «Итак, трудно найти какие-либо принципиальные возражения против выдвинутой версии объяснения непонятного доныне персонажа» [28, с. 143].

Идеи Сапунова повторяются в работах искусствоведов [24; 7, с. 33]. Однако, несмотря на ряд здравых наблюдений, в целом статья — яркий пример мифотворчества, нечувствительного к противоречиям, логическим сбоям и основанного на отсутствующих визуальных фигурах (прямой нос, пастушья «клюка с изогнутой ручкой»). Несвязанные факты: сочинения античного философа, слово, используемое в церковном пении, новгородская миниатюра с рыбаками, латинский глагол и т. п. — становятся кирпичиками для построения версии, которая не учитывает ни иконографический контекст, ни историю вопроса, точно так же, как это происходило в книге Трубецкого. Эта гипотеза (самая разработанная из созданных во второй половине XX в.) ярко демонстрирует, как активно фигура старца продолжает

обрастать легендами, не подтвержденными визуальным или текстовым материалом. Семантическое ядро этих легенд — идея о греховности персонажа, но конкретные сюжетные построения могут быть очень разнообразными. При этом цепочка взаимосвязанных утверждений, призванных убедить читателя, вполне успешно формирует доказательную базу без доказательств (независимо от логической противоречивости, фантазийности или ошибочности каждого отдельного предположения) — легендарные сведения начинают циркулировать не только в устных текстах, но и в научной литературе.

***

Как видим, рождение мотива «беседы» пастуха с Иосифом в русской иконографии конца XV — XVI вв. достаточно быстро привело к гиперсемиотизации фигуры и к созданию конкурировавших объяснений — старец превращался в Аненя, Хлюста, Грюха (а столетия спустя — в агента философа Цельса), грешника и искусителя. Однако самой популярной в XX в. оказалась версия о дьяволе. При полном отсутствии доказательств новая легенда весьма успешно распространилась не только в научных статьях, но и во множестве научно-популярных текстов, комментариев и устных рассказов. Фантастические «рожки и хвостик» во многих работах стали такой же аксиомой, как неизвестный апокриф о процветшей палке сатаны. Это показывает, как уязвим научный дискурс для проникновения мифологических версий и как эффективно многократно воспроизводимые идеи формируют суггестивный фон не только в устной, но и в научной традиции.

Список литературы

1 *Антонов Д.И.* Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 49–64.

2 *Антонов Д.И.* Нимбы демонов и нимбы грешников в русской иконографии // InUmbra: демонология как семиотическая система: Альманах / отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2018. Вып. 7. С. 89–103.

3 *Антонов Д.И.* Эфиопы, темнозрачные, синьцы: бесовской ономастикон древнерусских текстов // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2016. № 2 (11). С. 27–39.

4 *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. М.: Индрик, 2011. 376 с.

5 *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. 181 с.
6 *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI — нач. XVIII в. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 394 с. Т. 2. 570 с.
7 *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. 103 с.
8 *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
9 *Буслаев Ф.И.* О русской иконе: Общие понятия о русской иконописи. М.: Фонд «Благовест», 1997. 136 с.
10 Елисаветградское Евангелие XVI в. Факсимильное издание. М.: ОЛДП, 2009. 426 с.
11 *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда: в 2 т. М.: Изд. Францисканцев, 2017–2018. Т. 2. 480 с.
12 Иконы Вологды XIV–XVI вв. М.: Северный Паломник 2007. 823 с.
13 Иконы Пскова: в 2 т. М.: Северный Паломник, 2012. Т. 1. 488 с. Т. 2. 296 с.
14 Иконы Ростова Великого / сост., авт. комм. В.И. Вахрина. М.: Северный Паломник, 2006. 448 с.
15 Иконы русского Севера: в 2 т. М.: Северный паломник, 2007. Т. 1. 501 с. Т. 2. 479 с.
16 Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации: Альбом-каталог. Сергиев Посад: [Б. и.], 1996. 140 с.
17 Иконы из частных собраний: Русская иконопись XIV — нач. XX в.: Каталог выставки. М.: Тетру, 2004. 248 с.
18 Иконы Ярославля: в 2 т. М.: Северный паломник, 2009. Т. 1. 576 с. Т. 2. 528 с.
19 *Кирпичников А.И.* Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды 8 Археологического съезда в Москве 1890 г. М.: [Б. и.], 1895. 17 с.
20 *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери: в 2 т. СПб.: Отд. рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914–1915. Т. 1. 414 с. Т. 2. 472 с.
21 *Косцова А.С.* Рождество Христово. Русские иконы конца XV–XVII вв. в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Изд. гос. Эрмитажа, 2000. 83 с.
22 *Липатова С.Н.* Иконография Рождества Христова в искусстве Византии и Древней Руси. URL: http://www.pravoslavie.ru/412.html (дата обращения: 15.08.2018).
23 *Лосский В.Н., Успенский Л.А.* Смысл икон. М.: ПСТГУ, 2014. 336 с.
24 *Луковникова Е.А.* Иконография Рождества Христова // Альфа и Омега. 1994. № 3. URL: http://aliom.orthodoxy.ru/arch/003/003-nativity.htm#_ftnref18 (дата обращения: 10.01.2019).
25 *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
26 *Померанцев Н.Н., Масленицын С.И.* Русская деревянная скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1994. 328 с.
27 *Райс Д.Т.* Искусство Византии. М.: Слово, 2002. 254 с.
28 *Сапунов Б.В.* Отзвуки античной критики христианства в композиции икон «Рождество Христово» // Искусство и религия: сб. науч. тр. Л.: Искусство, 1981. С. 131–144.

29 *Сахаров В.А.* Апокрифические и легендарные сказания о пресвятой деве Марии, особенно распространенные в Древней Руси // Христианские чтения. 1888. Ч. 2. С. 281–331.
30 *Симеон Полоцкий.* Вирши / сост., подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. Мн.: Мастацкая літаратура, 1990. 447 с.
31 *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. Париж: YMCA-Press, 1965. С. 57–112.
32 *Хохлова И.Л.* Иконы Рыбинского музея. М.: Северный Паломник, 2005. 160 с.
33 *Щепкин В.Н.* Фигура пастыря-старца на иконе Рождества Христова // Археологические известия и заметки, издаваемые имп. Археологическим обществом. М., 1897. № 1. С. 1–9.
34 *Щепкина М.В.* Миниатюры Хлудовской псалтыри. М.: Искусство, 1977. 318 с.
35 *Maguire H.* Image and Imagination in Byzantine Art. Aldershot: Ashgate Variorum, 2007. 352 p.
36 *Ouspensky L.* L'icone de la Nativite du Christ. Paris: Éditions orthodoxes, 1951. 10 p.
37 *Stichel R.* Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei: Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990. 176 S.
38 *Zowczak M.* Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013. 528 p.

References

1 Antonov D.I. Dukh v chuzhom tele: oborotnichestvo v drevnerusskoi ikonografii, knizhnosti i fol'klore [The Ghost in the Other's Body: Shape-shifting in Old Russian Iconography, Booklore and Folklore]. *Vestnik RGGU. Seriia "Istoriia. Filologiia. Kul'turologiia. Vostokovedenie"*, 2017, no 9 (30), pp. 49–64. (In Russ.)
2 Antonov D.I. Nimby demonov i nimby greshnikov v russkoi ikonografii [Halos of Demons and Halos of Sinners in Russian Iconography]. *Umbra: demonologiia kak semioticheskaia sistema: Al'manakh* [Umbra: Demonology as a Semiotic System: Almanac], ex. ed. and comp. D.I. Antonov, O.B. Khristoforova. Moscow, RGGU Publ., 2018, issue 7, pp. 89–103. (In Russ.)
3 Antonov D.I. *Efiopy, temnozrachnye, sin'tsy*: besovskoi onomastikon drevnerusskikh tekstov [Ėfiopy, Temnozrachnye, Sin'tsy: the Nominatives of Demons in Old Russian Literature]. *Vestnik RGGU. Seriia "Istoriia. Filologiia. Kul'turologiia. Vostokovedenie"*, 2016, no 2 (11), pp. 27–39. (In Russ.)
4 Antonov D.I., Maizul's M.R. *Demony i greshniki v drevnerusskoi ikonografii: semiotika obraza* [Demons and Sinners in Old Russian Iconography: the Semiotics of the Image]. Moscow, Indrik Publ., 2011. 376 p. (In Russ.)
5 Antonova V.I. *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina* [Old Russian Art in the Collection of Pavel Korin]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 181 p. (In Russ.)
6 Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI — nach. XVIII v. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii: v 2 t.* [The Catalog of Old Russian Art, 11th–18th cc.: in 2 vols.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. Vol. 1. 394 p. Vol. 2. 570 p. (In Russ.)

7 Bobrov Iu.G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoi zhivopisi* [The Foundations of Old Russian Iconography]. St. Petersburg, Mifril Publ., 1995. 107 p. (In Russ.)
8 Briusova V.G. *Gurii Nikitin* [Guriĭ Nikitin]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 272 p. (In Russ.)
9 Buslaev F.I. *O russkoi ikone: Obshchie poniatiia o russkoi ikonopisi* [On the Russian Icon: Basic Elements of Russian Icon-painting]. Moscow, Fond Blagovest Publ., 1997. 136 p. (In Russ.)
10 *Elisavetgradskoe Evangelie XVI v. Faksimil'noe izdanie* [The Gospel of Elizavetgrad, Facsimile]. Moscow, OLDP Publ., 2009. 426 p. (In Russ.)
11 Iakov Voraginskii. *Zolotaia legenda: v 2 t.* [The Golden Legend: in 2 vols.] Moscow. Frantsiskantsev Publ., 2017–2018. Vol. 2. 480 p. (In Russ.)
12 *Ikony Vologdy XIV–XVI vv.* [The Icons of Vologda, the 14th–16th cc.]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2007. 823 p. (In Russ.)
13 *Ikony Pskova: v 2 t.* [The Icons of Pskov: in 2 vols.] Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2012. Vol. 1. 488 p. Vol. 2. 296 p. (In Russ.)
14 *Ikony Rostova Velikogo* [The Icons of Rostov]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2006. 448 p. (In Russ.)
15 *Ikony Russkogo Severa: in 2 t.* [The Icons of Russian North: in 2 vols.]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2007. Vol. 1. 504 p. Vol. 2. 480 p. (In Russ.)
16 *Ikony Sergievo-Posadskogo muzeia-zapovednika: Novye postupleniia i otkrytiia restavratsii: Al'bom-katalog* [The Icons of the Sergiev Posad Museum. Recent Acquisitions and Restoration Discoveries: a Catalogue Album]. Sergiev Posad, without Publ., 1996. 140 p. (In Russ.)
17 *Ikony iz chastnykh sobranii: Russkaia ikonopis' XIV — nach. XX v.: Katalog vystavki* [Icons from the Private Collections: Russian Icon-painting of the 14th and Beginning of the 20th c.]. Moscow, Tetru Publ., 2004. 248 p. (In Russ.)
18 *Ikony Iaroslavlia: in 2 t.* [The Icons of Yaroslavl': in 2 vols.] Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2009. Vol. 1. 576 p. Vol. 2. 528 p. (In Russ.)
19 Kirpichnikov A.I. Vzaimodeistvie ikonopisi i slovesnosti narodnoi i knizhnoi [The Interaction of Icon-painting, Folklore and Booklore]. *Trudy 8 Arkheologicheskogo s"ezda v Moskve 1890 g.* [Works of the 8th Archeological Congress in Moscow, 1890]. Moscow, without Publ., 1895. 17 p. (In Russ.)
20 Kondakov N.P. *Ikonografiia Bogomateri: v 2 t.* [Iconography of the Mother of God: in 2 vols.] St. Petersburg, Otd. rus. iaz. i slovesnosti Imp. Akad. Nauk Publ., 1914–1915. Vol. 1. 414 p. Vol. 2. 472 p. (In Russ.)
21 Kostsova A.S. *Rozhdestvo Khristovo. Russkie ikony kontsa XV–XVII vv. v sobranii Ermitazha. Katalog vystavki* [The Nativity of Christ: Russian Icons of the End of the 15th–17th cc. A Catalogue]. St. Petersburg, Gos. Ermitazh Publ., 2000. 83 p. (In Russ.)
22 Lipatova S.N. *Ikonografiia Rozhdestva Khristova v iskusstve Vizantii i Drevnei Rusi* [Iconography of the Nativity of Christ in Byzantine and Old Russian Art]. Available at: http://www.pravoslavie.ru/412.html (Accessed 15 August 2018). (In Russ.)
23 Losskii V.N., Uspenskii L.A. *Smysl ikon* [The Meaning of Icons]. Moscow, PSTGU Publ., 2014. 336 p. (In Russ.)

24 Lukovnikova E.A. Ikonografiia Rozhdestva Khristova [Iconography of the Nativity of Christ]. *Al'fa i Omega,* 1994, no 3. Available at: http://aliom.orthodoxy.ru/arch/003/003-nativity.htm#_ftnref18 (Accessed 10 January 2019. (In Russ.)
25 Pokrovskii N.V. *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii, preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh* [The Gospel in Iconography, mainly Byzantine and Russian]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2001. 564 p. (In Russ.)
26 Pomerantsev N.N., Maslenitsyn S.I. *Russkaia dereviannaia skul'ptura* [Russian Wooden Sculptures]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 328 p. (In Russ.)
27 Rais D.T. *Iskusstvo Vizantii* [Byzantine Art]. Moscow, Slovo Publ., 2002. 254 p. (In Russ.)
28 Sapunov B.V. Otzvuki antichnoi kritiki khristianstva v kompozitsii ikon "Rozhdestvo Khristovo" [The Reflections of Classical Critics of Christianity in the Icons "Nativity of Christ"]. *Iskusstvo i religiia: sb. nauch. tr.* [Art and Religion]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 131–144. (In Russ.)
29 Sakharov V.A. Apokrificheskie i legendarnye skazaniia o presviatoi deve Marii, osobenno rasprostranennye v Drevnei Rusi [The most Common Apocryphal and Legendary Stories about the Holy Virgin Mary in Medieval Russia]. *Khristianskie chteniia*, 1888, part 2, pp. 281–331. (In Russ.)
30 Simeon Polotskii. *Virshi* [Poems], comp., preparation of texts, introd. and comm. by V.K. Bylinin, L.U. Zvonareva. Minsk, Mastat͡skaia͡ litaratura Publ., 1990. 447 p. (In Russ.)
31 Trubetskoi E.N. *Tri ocherka o russkoi ikone* [The three Essays on Russian Icon]. Paris, YMCA-Press Publ., 1965, pp. 57–112. (In Russ.)
32 Khokhlova I.L. *Ikony Rybinskogo muzeia* [Icons of the Rybinsk Museum]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2005. 160 p. (In Russ.)
33 Shchepkin V.N. Figura pastyria-startsa na ikone Rozhdestva Khristova [The Figure of the Old Shepherd in the Icon of the Nativity of Christ]. *Arkheologicheskie izvestiia i zametki, izdavaemye imp. Arkheologicheskim obshchestvom* [The Archeological News and Essays Published by the Emperor's Archeological Society]. Moscow, without Publ., 1897, no 1, pp. 1–9. (In Russ.)
34 Shchepkina M.V. *Miniatiury Khludovskoi psaltyri* [The Miniatures of the Khludov Psalter]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 318 p. (In Russ.)
35 *Maguire H. Image and Imagination in Byzantine Art.* Aldershot, Ashgate Variorum, 2007. 352 p. (In English)
36 *Ouspensky L. L'icone de la Nativite du Christ.* Paris, Éditions orthodoxes, 1951. 10 p. (In French)
37 *Stichel R. Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei: Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens.* Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990. 176 S. (In German)
38 *Zowczak M. Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej.* Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika Publ., 2013. 528 p. (In Polish)

УДК 82.97+821.161.1
ББК
82.3(2)+83.3(2Рос=Рус)52

МЫШЬ И ИКОНА: К ПРОБЛЕМЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОРНЕЙ ПОЭТИКИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

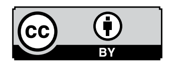
© 2020 г. С.В. Алпатов
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 20 августа 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-272-287

Аннотация: В статье обсуждается известный эпизод романа Ф.М. Достоевского «Бесы», в котором акт помещения мыши в киот иконы называется хроникером «бессмысленным, глумительным кощунством». В отличие от очевидной сюжетной функции — символически обозначить череду грядущих катастроф, — внутренний семантический механизм кощунства остается не раскрытым ни в тексте романа, ни в исследованиях, ему посвященных. В составе следственных дел Тайной канцелярии и Священного Синода первой половины XVIII в. обнаружены документы, позволившие установить такие фольклорно-этнографические параллели к анализируемому мотиву, как магические обряды изгнания мышей, скоморошьи представления с дрессированными грызунами, а также плясовые песни свадебно-эротической тематики, которые в сумме образуют функционально-семантическое поле кощунственных игр и антиповедения, охватывавшее не только профессиональных игрецов или рядовых членов крестьянского социума, но и представителей духовенства. Сверх того, обнаруживаются характерные соответствия между механизмами построения письменных доносов и устных свидетельств в следственных делах о богохульстве XVIII в. и принципами организации повествования от лица хроникера в «авантюрно-криминальном» слое поэтики романа Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, «Бесы», русский фольклор и литература XVIII–XIX вв., кощунство, скоморошество.

Информация об авторе: Сергей Викторович Алпатов — доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0003-2525-0287
E-mail: alpserg@gmail.com

Для цитирования: *Алпатов С.В.* Мышь и икона: к проблеме фольклорных корней поэтики Ф.М. Достоевского // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 272–287. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-272-287



THE MOUSE AND THE ICON: ON THE ETHNOGRAPHIC ROOTS OF DOSTOEVSKY'S POETICS

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: August 20, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article focuses on a well-known episode of the novel by Dostoevsky *Demons* where the narrator calls placing the mouse in the icon case "a senseless, mocking blasphemy." Unlike the obvious narrative function — to symbolize a series of coming catastrophes — internal semantic mechanism of blasphemy remains unsolved in the text of the novel and in the studies devoted to it. Several documents were discovered inside the investigation cases of the Secret Chancellery and the Holy Synod of the 18th century, which allow us to trace such ethnographic parallels to this motif as rites of exorcising mice, circus performances with trained mice as well as dance songs with wedding or erotic theme, which form the functional and semantic sphere of blasphemous games and anti-behavior expressed by professional jesters, peasants, and clergymen. Moreover, the article reveals important correlation between the mechanisms behind the written and oral denunciations of blasphemy in the investigation trials of the 18th century and the principles of storytelling on the level of the "crime" plotline of Dostoevsky's novel.

Keywords: Dostoevsky, *Demons*, Russian folklore and literature of the 18th–19th centuries, blasphemy, buffoonery.

Information about the author: Sergey V. Alpatov, DSc in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory 1, 119991 Moscow, Russia.
ORCID ID: 0000-0003-2525-0287

E-mail: alpserg@gmail.com

For citation: Alpatov S.V. The Mouse and the Icon: on the Ethnographic Roots of Dostoevsky's Poetics. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 272–287. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-272-287

Известный эпизод романа Ф.М. Достоевского «Бесы», в котором в разбитый и ограбленный киот иконы посажена живая мышь, представляет собой нарративный синтез личных наблюдений повествователя и сведений, полученных им от других лиц. Хроникер вводит данный «случай» в свой рассказ в ряду других «шалостей уже нестерпимых, с известным оттенком» (следом за казусом с подброшенными книгоноше порнографическими карточками) и в связи с фигурами «плута Лямшина»[1] и каторжного Федьки, задавая двойную хронологическую и мотивационную перспективу — на момент события, когда очевиден факт, но более ничего не известно, и ретроспективно, в свете «достоверных последующих сведений»: «Положительно известно теперь, четыре месяца спустя, что преступление совершено было каторжным Федькой, но почему-то прибавляют тут и участие Лямшина. Тогда никто не говорил о Лямшине и совсем не подозревали его, а теперь все утверждают, что это он впустил тогда мышь» [13, с. 304–305].

Следует отметить, что модальная рамка известия о «безобразном и возмутительном кощунстве» отчетливо ранжирует святотатство (обдирание драгоценностей с иконной ризы) и собственно богохульство (совмещение мыши и иконы): «...главное в том, что кроме кражи совершено было бессмысленное, глумительное кощунство» [13, с. 305]. Декларативно заданная шкала грехов получает дополнительную мотивировку в следующем эпизоде романа, где каторжный Федька, ссылаясь на легенду о купце, снявшем ризу с иконы, противопоставляет свое постыдное (но чуть ли не богобоязненное) святотатство — бесстыдному кощунству

1 Стоит учесть и данную ранее хроникером характеристику «жидок Лямшин», латентно формирующую инородческий контекст для интерпретации происходящего.

Петра Верховенского: «А ты пустил мышь, значит, надругался над самым божиим перстом» [13, с. 522][2].

Очевидный героям романа (равно как и его читателям[3]) провокационный посыл и символический характер акта не снимает вопроса о семантической структуре «глумительного кощунства»: в романе нет прямого и внятного объяснения, чем именно бегающая в киоте мышь оскорбляет икону и ее первообраз. Обращавшиеся к данной проблеме исследователи определяли сюжетный смысл эпизода как вопиющую «дерзость», подвергающую сомнению существование Бога и символически открывающую череду последующих романных катастроф [15, с. 245–249], однако знаковая природа данного кощунства до сих пор последовательно не рассматривалась[4]. Как кажется, это отчасти обусловлено тем, что поиски интерпретаций символического акта велись исключительно в пределах художественного мира Достоевского, тогда как причины *очевидности* кощунства следует искать в области фольклорного (*общеизвестного* и *общепонятного* — в структурном и функциональном смысле), причем не только в сфере народного религиозного дискурса, но и в зоне «бытового глума», а также в области архетипических образов и символов, связующих авторское сознание и коллективное бессознательное[5].

Последний из указанных аспектов разработан достаточно подробно. В мифопоэтических представлениях славян хтоническая природа и симво-

2 Попутно отметим, что слова Федьки могут быть поняты так, что Петр Степанович выступил не только как идеолог и организатор богохульной акции (а Федька и Лямшин как исполнители), но и как непосредственный участник, лично пустивший грызуна в разбитый киот.

3 Так, Н.К. Михайловский в статье «Литературные и журнальные заметки» (Отечественные записки. 1873. № 2. Отд. 2. С. 317–343) прямо возвращал Ф.М. Достоевскому его образ в качестве контраргумента, утверждая, что называть русский этнос единственным народом-богоносцем значит «дерзать» не меньше, чем «пустить мышь в киоту». См. подробнее: [13, с. 781].

4 Среди разрозненных и повторяющих друг друга частных наблюдений по интересующей нас проблеме следует выделить указания на «мышиную суету» как базовую характеристику повседневной коммуникации в недрах Петербурга Достоевского; самоидентификацию героя «Записок из подполья» как «усиленно сознающей мыши», нагородившей вокруг себя непроходимую кучу интеллектуальных и эмоциональных «гадостей»; мышь во сне Свидригайлова; гротескный диалог в рассказе «Бобок»: «Шпага, сударь, есть честь! — Шпагой вашей мышей колоть!» [14, с. 63].

5 О поэтических принципах преобразования фольклорного материала в художественную ткань произведений Ф.М. Достоевского см. подробнее в работах В.А. Михнюкевича [16] и В.П. Владимирцева [8].

лическая нечистота мышей и крыс мотивирована их средой обитания (подземелье), способом добывания пищи (кража, порча целого). Мышиные хороводы и свист интерпретируются как травестирование «небесных глаголов»[6]. Дьявольская природа грызунов отражена в этиологических легендах: мыши произошли от черта, лопнувшего от запаха ладана; дьявол в облике мыши прогрыз дыру в Ноевом ковчеге [11, с. 403–406; 23, с. 272–283]. Опираясь на такие архетипические характеристики образа мыши, как «гадкое животное» и «ипостась дьявола», следует искать внутри славянских и близких им этнических традиций и более конкретные культурные знаки — символические действия с грызунами, опознаваемые носителями традиционной культуры как кощунство.

В связи с необходимостью *идентификации* символического жеста как *богохульства* следует особо указать на наличие в художественной структуре «Бесов» специфических приемов конструирования «очевидности», сходных с техникой формирования «достоверности» в фольклорных несказочных нарративах. Уже не раз отмечалось, что хроникер в «Бесах» выступает не просто как свидетель событий, но как проводник идей и чувств других персонажей [24]. При этом в структуре несобственно прямой речи повествователя происходит совмещение разных психологических и идеологических точек зрения, так что скрытые движения сердца и ума других героев не только оказываются непосредственно доступны читателю, но и приобретают специфическую эмоциональную и идеологическую окраску, привнесенную рассказчиком и, сверх того, оснащаются мнениями и оценками окружающих [5, с. 266–267]. Распределенные между многими и тем самым обезличенные «общее» знание и «общая» психоэтическая реакция транслируют читателю некую усредненную «правду», убедительную жизнеподобием деталей и сомнительную своей общедоступностью[7].

6 Ср. литературные и фольклорные анекдоты XIX–XX вв. о том, как шут Балакирев выпустил мышонка под руку Петра I, в результате чего тот заливает чернилами, а затем и отменяет грозный приговор лукавому сенатору [18, с. 82–83; 26, с. 65–69].

7 Ср. содержащееся в варианте главы «У Тихона» по списку А.Г. Достоевской двойственное указание хроникера: «...весь документ в то же время есть нечто буйное и азартное, хотя и написан, по-видимому, с другою целию. А кто знает, может быть, всё это, то есть эти листки с предназначенною им публикацией, опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде? Я и не привожу доказательств и вовсе не утверждаю, что документ фальшивый, то есть совершенно выдуманный и сочиненный. Вероятнее всего, что правды надо искать где-нибудь в средине...» [13, с. 760].

Сказанное побуждает обратиться к материалам следственных дел XVIII в. о богохульстве, в которых репрезентирован *в плане содержания* сложный конгломерат сектантской идеологии, народных магических практик и «шалберной» традиции бытового глума, а *в плане формы* — разножанровый комплекс доносов, «расспросных речей», экстрактов и отписок [21], что позволяет рассматривать данный полиморфный дискурс как типологический эквивалент идейно-стилевой амальгамы романа Достоевского.

Непосредственным материалом для анализа стали следственные документы Святейшего Синода[8], рассматривавшего в августе 1728 г. донос воронежского священника Саввы Дугина на поповского старосту Никиту Комягина, обвиненного в незаконных денежных поборах и неблагочестивом бытовом поведении.

Подследственные были переданы в Синод из Преображенского Приказа, где ранее (с июня по июль 1728 г.) разбирались политические аспекты других «доношений» Дугина [27]. В пространной рукописи «Книга известительной доклад» и иных доносах воронежский правдолюбец вольно компилировал речевые жанры библейского комментария[9], вещих снов и видений [3], уставных указаний[10], социальной критики[11] и

8 Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург). Ф. 796. Оп. 9. Ед. хр. 498. 1728 г. 2 л. Сердечно благодарю С.М. Шамина, обратившего мое внимание на данный материал и любезно предоставившего копии архивных документов для исследования.

9 «И положи Бог главу у человека выше всего тела для того, что в нем имеетца живая душа. И очи в главе утвердил среди главы, да взирает ими и видит красоту небесную, каково светло солнце и месяц, и звезды, и облаки, и молнии, и воздухи, и птицы, и древеса, и цветение. Также и на землю взирает и видит, какова скаредна земля, и на ней всякого гноя, и кала, и скорпиев, змиев, ящериц, жабов разноличных, скаредно вонючих червей, клопов, блох и всякой гнусности. Потом и в самого человека положил скареду от пищей и в красном лице, кашленьи, храки и протчая, дабы человек не гордился. Поминал бы себя, смиряя, якоже преславный царь и пророк Давид разумел и смирял себя, и называл червь, а не человек, и блохою, но стыдился положенной на нем царской чести» [27, с. 132]. Ср. «И возопи Давид: и ныне ты, Царю Израилев, вслед кого исходиши? Кого ты гониши? Вслед ли пса умерша и вслед блохи единыя?» (1 Цар. 24: 15).

10 «И запрещать, дабы отнюдь в церквах в два голоса не читали бы. И нотные тропари и стихеры велено по уставу роспевать с надписанным. Гласа отнюдь бы говорком не читали и службу церковную в крайней мудрости и вежестве производили неленосно» [27, с. 138].

11 «От духовного и мирского чина говорят безумные слова, а Иисусовы молитвы и Богородице многие и назвать не знают. А только по всякой речи приговоривают к человеком и скоту: «Пострел избеи, поди к чорту, лихой возми, лихаратка стреси, собачей сын, гром убей и расстрели пострелом» [27, с. 120]; «О гражданских <...> многих напрасно бьют без милости плетми, ботожьем и говорят: “Бей мужика гораздо, мужик де не боится креста, боится песта”» [27, с. 124].

персональных инвектив этического, политического или уголовного характера[12]. В соответствии с пунктами дугинских «доношений» в следственное дело Тайной канцелярии легли показания названных им лиц, в свою очередь обличавших «оного попа Дугина продерзости» [27, с. 99][13].

Проведенное Синодом дополнительное расследование выдвинутых Дугиным против Никиты Комягина обвинений в корыстолюбии, небрежении пастырскими обязанностями и неблагочестии выявило новые подробности:

«Оный Комягин имел при себѣ скомороховъ и творил необычайно с ними на соблазнъ народу, а имянно в Соколском в уѣзде в селѣ Кузминке в доме попа Василия Иванова скоморохом плесал и посвистовал и сквернословные речи говорил. Такожде мышей ловил и ход чинил к церкви своей до погосту. И из своих рукъ мышей пускал и сабаками травилъ. (1 об.) А скоморохи Никифор Васильевъ, Емельян Слепой в трубки перед ним играли и тайныи уди свои оказывали и в горнице у него друг на друга сцали. А попы которые для архиерѣиских дѣлъ или платежа денегъ приѣдут, то ими ругались, под задней проход подкапывали[14], а имянно села Богоявленского попа Павла Никифорова, и прочие неподобные дела творили, и о таких ево действиях города Соколска грацские и уѣздные попы и мирские люди подавали в архиерѣскомъ

12 «А где у церкви имеетца два или три священника, то истинно не лгу, что в ризах церковных в церкви про блины и пироги дерутца за волосы друг друга, и запорками церковными, и кричат короулы. А ежели со святынею в мире бывают, так же чинят. А имянно в Липских заводех у Рожественской да у Дмитриевской церквах попы Ефим да Иван, Василей да Иван» [27, с. 122]. Ср. стихотворную сатиру «О дьяконовой кутье и поминке» [12, с. 205–207], а также анекдотический сюжет СУС –1791А* *Не поделили*, где дьякон и дьячок, не поделив собранные в пасхальный обход яйца, топчут дары прихожан ногами, а в изумлении наблюдающий «пляску» священник присвистывает: «Вот тебе и кулич с яйцами».

13 Например, когда для вызова Дугина на святительский суд были посланы двое архиерейских служек: «И он же, поп, указу учинился противен. И их, посланных, бил дубьем и обухами и хотел резать ножем. И поподья ево колола их рогочем и рубила косырем. И избив, с двора своего он, поп Савва, полил по них из ружья» [27, с. 143].

14 В современном русском языке просторечное выражение «копнуть под зад» сохраняет как прямое, так и переносное значение — «дать пенделя», «выгнать пинком под зад»: «Но мне однозначно хотелось бы дать такому товарищу в рыло, а потом копнуть под зад. Идиот вдвойне, что тут ещё сказать» [URL: http://helpster.ru/page.php?id_n=94634 (дата обращения: 17.08.2019)]; «Не постановление нужно, а копнуть под зад этих горе-чиновников» [URL: https://ua-reporter.com/.../v-uzhgorode-patrulnaya-policiya-nashla-durakov-i-plohie-.. (дата обращения: 17.08.2019)].

духовном приказе извѣстие, и тому попу Комягину вопросовъ и указов не учинено»[15].

Прежде всего рассмотрим нарративную структуру доноса. Обвинение базируется на утверждении, что поповский староста регулярно «имел при себѣ скомороховъ». При этом сам факт «корпоративного» отдыха благочинного с профессиональными игрецами кажется для доносчика рутинным, но именно комягинские досуги в его изложении выглядят из ряда вон выходящими: и сам Комягин скоморошьим манером плясал вприсядку, свистал, сквернословил[16], и скоморохи при нем «тайныи уди свои оказывали и друг на друга сцали». Сгущая краски, доносчик не сомневается, что в глазах следствия личное беспутство благочинного на фоне разнузданной игры скоморохов в доме подчиненного священника будет выглядеть втройне непристойным.

Вопиющее непотребство описанного действа несколько теряло свою остроту в свете других известных следствию, да и самому доносчику случаев антиповедения. В качестве примера укажем раннее (первой половины XVII в.) описание Иваном Нероновым святочных потех в палатах вологодского архиерея [20, с. 433][17], а также свидетельство самого Саввы Дугина: «В доме Рязанском архиерейском суди иеромонах Григорей, другой иероманах Иосиф, иеродиакон Климон, иконом. Оставя свою церковную службу, служат чреву своему. А именно по вся дни с полудня собираютца и в свои приготовленные на то боробаны бьют, во влеи и во всякую музыку играют. Напив пьяни, и пьяных баб за собою по архиереискому дому водят. Играют необычно, якоже и скамарохи. А носят платья чернеческая. И нынешнею прошедшею зиму едва не по вся дни то чинили до полуночи или болше» [27, с. 117][18].

Свои обвинения в адрес Комягина Дугин подкрепляет, с одной стороны, ссылками на широкую известность соблазнительного поведения бла-

15 РГИА. Ф. 796. Оп. 9. Ед. хр. 498. Л. 1–1 об.

16 Ср. ответные показания Комягина: «скоморохомъ не плясывал и не посвистовалъ и не приседал и сквернословных рѣчей не говаривалъ» (РГИА. Ф. 796. Оп. 9. Ед. хр. 498. Л. 2).

17 Ср. «всякое бесовско козлогласующе и объявляюще срамныя уды» (Нижний Новгород, 1636) [20, с. 56].

18 Ср. изъятие и уничтожение «скомрашеских игр» — гуслей, гудков, волынок, домр, балалаек, свирелей, а также вина, табака, карт и шахмат — в Александро-Свирском монастыре (1719) [20, с. 420]. Как диагностический контекст следует рассматривать и принадлежащую репертуару мужского «корпоративного» досуга скоморошину Кирши Данилова «Стать почитать, стать сказывать», включающую в равных долях скабрезные и антиклерикальные мотивы.

гочинного «города Соколска грацским и уѣздным попам и мирским людям», а также в «архиерѣскомъ духовном приказе», а с другой стороны, указаниями на конкретные обстоятельства шалберных выходок, при которых доносчик присутствовал лично или о которых слышал из первых уст: «а имянно в Соколском в уѣзде в селѣ Кузминке в доме попа Василия Иванова...»[19]; «которые ради платежа денегъ приѣдут, то ими ругались, под задней проход подкапывали, а имянно села Богоявленского попа Павла Никифорова».

Обратимся непосредственно к интерпретации знаковой природы акций Никиты Комягина с грызунами: «такожде мышей ловил и ход чинил к церкви своей до погосту. И из своих рукъ мышей пускал и сабаками травилъ».

С одной стороны, травля отловленных мышей собаками могла быть продолжением общей развлекательной программы, поскольку в скоморошьих представлениях участвовали не только крупные звери («медвежья потеха»), но и разнообразные мелкие животные[20], в том числе мыши и крысы[21].

С другой стороны, в целом ряде плясовых и шуточных песен Поволжья и Юга России тема циркового представления с канатоходцами и дрессированными грызунами оказывается тесно связанной с мотивами травестированной инородческой свадьбы (реже — похорон). Так в казанском варианте плясовой песни «крысин господин по канату выходил» и спрашивал, зачем крысу забили и отвезли в мясной ряд, ведь никто не торгует «беду, чего нет хуже в торгу»? Тем не менее находится покупатель-татарин, поясняющий, зачем ему крыса: «задние ноги — сына женить; передние ноги — дочь отдавать; голый хвост — на великий пост» [7, с. 371–372]; в уфимском варианте: «мне не сына женить, не дочь отдавать — отца-мать поминать» [7, с. 372–373][22].

В этой связи следует учесть пародийные «свадебные хороводы» и «моления в поле» у южных удмуртов — *шыр-сюан* (букв. — «мышиная

19 Савва Дугин — сам уроженец села Кузьминки, унаследовал отцовское и дедовское место в клире церкви Покрова Пресвятой Богородицы Рязанской епархии.

20 Ср.: «медветчики с медведями и плясовыми псицами» (Нижний Новгород, 1636), «медведи водят и с собаками пляшут» (Белгород, 1648), «медведей бы не водили и с сучками не плясали» (Дмитров, 1648), «с медведями и с малыми собачками не ходили б» (Углич, 1652) [20, с. 57, 64, 67, 77]. См. также отечественные и европейские цирковые компоненты досуга Алексея Михайловича в 1630–1670-х гг.: музыка, пляска, звериная потеха, карлы, шуты, канатоходцы, жонглеры [28].

21 См. повесть В.Я. Шишкова «Бродячий цирк» (1929) [29, с. 348–381].

22 См. также контаминированный вариант в составе детской потешки «Блошка банюшку топила», записанной в 1936 г. в с. Нижне-Турово Нижнедевицкого района Воронежской области от К.М. Колтаковой (1867 г.р.) [19, с. 184].

свадьба»), где образ мыши выступает метафорической заменой vulva [9, с. 155], а также большую группу польских, литовских и восточнославянских игровых (колядных, свадебных, шуточных, плясовых) текстов эротической тематики с мотивом «черный баран убегает в мышиную норку» [17, с. 196]. Выявленные ритуально-игровые контексты «мышиных» свадеб, похорон, молений об урожае возвращают нас к существовавшей в древнегреческой мифопоэтической традиции пародийной взаимосвязи мышей и мистерий, в частности ассоциации богини подземного царства Персефоны и «мышиных нор», метафорически обозначавших в текстах античной обрядовой лирики женские половые органы [10, с. 16][23].

Кроме того, народный термин «мышиная свадьба» известен в качестве названия болгарских ритуалов изгнания мышей, принадлежащих к обширному классу славянских обрядов «проводов на свадьбу» либо «похорон» гадов и насекомых, при которых домохозяева своими руками и сопутствующими приговорами выдворяют поганых «соседей» [1; 11, с. 407–416][24]. В этой связи собственноручно устраиваемый Никитой Комягиным «мышиный ход к церкви на погост» может интерпретироваться как сезонный обряд очищения дома от грызунов, контаминированный в структуре доноса с досуговой травлей мышей собаками.

Наконец, образ мышиной погребальной процессии в следственном деле 1728 г. закономерно приводит на ум отечественные лубочные картинки «Мыши кота на погост волокут» («балагурная с оттенком непристойности» рязанско-московская редакция рубежа XVII–XVIII вв.[25]) и «Мыши кота погребают» (редакция 1730-х гг., абсорбировавшая лексику и исторические реалии петровской эпохи), вошедшие в канон демократической сатиры раннего Нового времени [2][26].

23 Ср. сказочный сюжет ATU 1686 The Wedding night; см. также мифологический мотив F9E. Мыши в вагине — *Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/f9e.html (дата обращения: 12.08.2019).

24 Ср. также грузинский обычай изгнания мышей из дома, аналогичный обряду изгнания швота у армян: «Мышка, мышка, во двор уходи; ангел, в дом иди» [25, с. 48].

25 Ср. характеристики персонажей: «мыши с Резани, а прозванием они Макары», «Емелька-гробыляк с Покровки», «с Покровки татарский поп безграмотный Колотило».

26 Ср. «звериный код» небылиц сюжетного типа ATU 1930 *Schlaraffenland*, а также сказки о животных СУС = ATU 113* *Похороны кота*; СУС –217А* *Кот и мышиная свадьба*.

Суммируя сказанное, можно констатировать, что с формальной точки зрения донос священника Саввы Дугина на поповского старосту Никиту Комягина компилирует прямые указания на бесстыдное скоморошье поведение благочинного и косвенные аллюзии на такие известные (и землякам Дугина, и столичным следователям) формы отечественного дотеатрально-игрового дискурса, как цирковые кунштюки с грызунами, обряды изгнания мышей, эротические плясовые песни и сатирические лубочные картинки. При этом убедительность доноса обеспечивается как апелляцией к общеизвестности такого рода «антиповедения» и «антитекстов»[27], так и демонстрацией ярких «этнографических» деталей и выразительных фольклорных топосов (типа «подкопывать под задний проход»). Тем самым доносчик выступает одновременно и как свидетель реальных преступлений против общественной нравственности, и как транслятор стереотипных форм общинной критики[28].

Сходным образом Ф.М. Достоевский, стремясь минимизировать прямые идейные мотивировки сюжета («писать одни факты») и одновременно усилить действие косвенных модальных характеристик («писать в смысле *говорят*»), в анализируемых эпизодах «Бесов» устами хроникера представляет не связное изложение случившегося, но сжатый конспект событий, оснащенный вместе с тем аллюзиями на прецедентные контексты кощунственного антиповедения, известные в равной мере и персонажам русского романа, и российским читателям середины XIX столетия[29].

Привлекая для интерпретации романной символической коллизии «мышь и икона» ряд обозначенных выше скоморошьих (и — шире — фольклорных) контекстов XVIII–XIX вв., уходящих корнями в дохристианскую мифопоэтическую традицию, можно сформулировать два семантических ключа к загадке «глумительного кощунства». Во-первых, это вульгарное сопряжение образа Небесной Владычицы и Приснодевы с земляным,

27 О степени вовлеченности приходского священства в круг хозяйственной, календарно-обрядовой и повседневной коммуникации общины см. подробнее [6].

28 Ср. в этой связи использование формул следственного протокола в упомянутой выше рукописной сатире первой половины XVIII в. «О дьяконовой поминке и о кутии»: «употребление разговорной частицы «де», свойственной косвенной речи деловых бумаг, говорит о наличии рассказчика и позволяет увидеть в рассматриваемом тексте черты пародии на деловые документы — шуточный донос на нерадивых служителей церкви» [12, с. 206].

29 О типах кощунственных действий с иконами в русской этноконфессиональной традиции см. подробнее в работах Д.И. Антонова [4].

портящим, гадящим, суетящимся, сексуально маркированным зверьком. Во-вторых, это травестия церковной ограды в арену цирка, поляну бесовских игрищ, место языческих обрядов и тем самым уничижение державной Божественной длани («перста», «шпаги», «стопы»)[30].

Особо отметим тот факт, что Савва Дугин, конструируя свой донос, умышленно концентрировал крамольные факты, оснащал нарратив знаковыми деталями, но оставлял на усмотрение следствия квалификацию преступлений поповского старосты Никиты Комягина как бытовых, служебных или духовных. Так же и автор «Бесов», включив в рассказ хроникера отчетливые символические улики «возмутительного кощунства», оставляет окончательную идентификацию происшествия — как корыстного грабежа и интеллектуального хулиганства, либо как жеста пьяного дебоша и подзаборного глума, либо как акта идейного атеизма и открытого богохульства — на усмотрение каждого из героев (а равно и читателей), реализуя ключевое свойство криминального сюжета: лишать персонажей устойчивых социальных контекстов, провоцировать на спонтанные реакции и выявлять тем самым их глубинный человеческий потенциал [5, с. 118].

В этом плане закономерно, что на протяжении всего романа «мышиное» кощунство выступает актом очевидно «глумительным», но столь же очевидно «бессмысленным» — не имеющим единственного значения или готового объяснения, требующим личного интерпретирующего высказывания, которое, кстати сказать, в романе позволяет себе один каторжный Федька на фоне выразительно молчащего народа либо перешептывающейся по углам публики.

Тем самым сопряжение мыши и иконы остается в художественной конструкции «Бесов» метафизическим намеком, знаком с широким кругом кощунственных ассоциаций, символическим ключом ко множеству культурных контекстов, но символом до конца не реализованным — грехом несознанным и неисповеданным, что и позволяет провокаторам (как *персонажам*, так и самому *автору*) сформировать идейную почву и психологическую атмосферу томительного ожидания грозной катастрофы.

30 См. наблюдения В.Н. Топорова над мышиной темой «вырожденных» вариантов «основного индоевропейского мифа» [23, с. 274–287]. Ср. также реплику лесковского отца Флавиана из финальной главы рассказа «Железная воля»: «На что я стар — и зубов нет, и ножки пухнут, так что мышей не топчу…».

Список литературы

1 *Агапкина Т.А.* Мотив приглашения на свадьбу в славянских заговорах // Живая старина. 2008. № 2. С. 21–23.

2 *Алексеева М.А.* Гравюра на дереве «Мыши кота на погост волокут» — памятник русского народного творчества конца XVII — начала XVIII в. // XVIII век. Л.: Наука, 1983. Сб. 14. С. 45–79.

3 *Алпатов С.В.* Фольклорные и литературные компоненты видений священника С.И. Дугина // Вестник церковной истории. 2019. № 1/2 (53/54). С. 221–227.

4 *Антонов Д.И.* У святых очи вертел? Фигуры без глаз на русских миниатюрах // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии. М.: РГГУ, 2014. С. 14–42.

5 *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 800 с.

6 *Бернштам Т.А.* Приходская жизнь русской деревни: Очерки по церковной этнографии. СПб.: СПбГУ, 2005. 311 с.

7 Великорусские народные песни: в 7 т. / изд. А.И. Соболевским. СПб.: Гос. тип., 1902. Т. 7. 708 с.

8 *Владимирцев В.П.* Достоевский народный: Ф.. Достоевский и русская этнологическая культура: Статьи. Очерки. Этюды. Комплекс историко-литературоведческих исследований. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 2007. 459 с.

9 *Владыкина Т.Г., Глухова Г.А., Панина Т.И.* Удмуртский народный календарь и сельский социум // Научный диалог. 2017. № 10. С. 149–169.

10 *Гринцер Н.П.* «Мышиные таинства»: шутка или правда? // Кентавр / Centaurus. Studia classica et mediaevalia. М.: РГГУ, 2004. С. 11–26.

11 *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.

12 *Демкова Н.С.* Средневековая русская литература: Поэтика, интерпретации, источники. СПб.: СПбГУ, 1997. 220 с.

13 *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1990. Т. 7. 848 с.

14 *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1873. VI. Бобок // *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1994. Т. 12. С. 49–64.

15 *Лепахин В.* Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский. Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2000. Т. 15. С. 237–263.

16 *Михнюкевич В.А.* Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск: Изд-во Челябинского ун-та, 1994. 313 с.

17 *Морозов И.А.* Женитьба добра молодца. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.

18 Петр I. Предания, легенды, сказки и анекдоты / сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. И.Н. Райковой. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1993. 224 с.

19 Сказки и песни Черноземного края России. Материалы фольклорной экспедиции 1936 года, записанные в Воронежской и Курской областях / сост. Т.Ф. Пухова. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2006. 264 с.

20 Скоморохи в памятниках письменности / сост. З.И. Власова, Е.П. Фрэнсис. СПб.: Нестор-История, 2007. 680 с.
21 *Смилянская Е.Б.* Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в. М.: Индрик, 2003. 462 с.
22 СУС — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с.
23 *Топоров В.Н.* «Музы»: соображения об имени и предыстории образа // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 257–299.
24 *Туниманов В.А.* Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972. С. 87–162.
25 *Харатян З.В.* Культовые мотивы семейных обычаев и обрядов у армян // Армянская этнография и фольклор: материалы и исследования. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1989. Вып. 17. 198 с.
26 Царский шут Балакирев. Его проделки и забавы / сост. Е.В. Анисимов. Л.: Лениздат, 1990. 190 с.
27 *Шамин С.М.* «Доношения» воронежского священника Саввы Ивановича Дугина в документах Тайной канцелярии// Вестник церковной истории. 2015. № 3/4 (39/40). С. 97–147.
28 *Шамин С.М.* Цирк царевича Алексея Михайловича // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2016. № 2 (20). С. 136–151.
29 *Шишков В.Я.* Хреновинка. Шутейные рассказы и повести. Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1996. 384 с.
30 ATU — *Uther H.-J.* The Types of International Folktales. Helsinki: Suomal. tiedeakat, 2004. Vol. I-III.

References

1 Agapkina T.A. Motiv priglasheniia na svad’bu v slavianskikh zagovorakh [The Motif of a Wedding Invitation in Slavic Charms]. *Zhivaia starina*, 2008, vol. 2, pp. 21–23. (In Russ.)
2 Alekseeva M.A. Graviura na dereve “Myshi kota na pogost volokut” — pamiatnik russkogo narodnogo tvorchestva kontsa XVII — nachala XVIII v. [Wood Engraving “Mice Drag a Cat to a Graveyard” as a Monument of Russian Folk Art of the Late 17th — Early 18th Centuries]. *XVIII vek* [18th Century]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, vol. 14, pp. 45–79. (In Russ.)
3 Alpatov S.V. Fol’klornye i literaturnye komponenty videnii sviashchennika S.I. Dugina [Folklore and Literary Components of Visions of the Priest S.I. Dugin]. *Vestnik tserkovnoi istorii*, 2019, vol. 1/2 (53/54), pp. 221–227. (In Russ.)
4 Antonov D.I. U sviatykh ochi vertel? Figury bez glaz na russkikh miniatiurakh [Have you Erased the Saints’ Eyes? Figures Without Eyes in Russian Miniatures]. *Sila*

vzgliada: glaza v mifologii i ikonografii [The Strength of Sight: Eyes in Mythology and Iconography]. Moscow, RSUH Publ., pp. 14–42. (In Russ.)

5 Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols.] Moscow, Russkie slovari. Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. Vol. 6. 800 p. (In Russ.)

6 Bernshtam T.A. *Prikhodskaia zhizn' russkoi derevni: Ocherki po tserkovnoi etnografii* [Parish Life of a Russian Village: Essays on Church Ethnography]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2005. 311 p. (In Russ.)

7 *Velikorusskie narodnye pesni: v 7 t.* [Russian Folk Songs: in 7 vols.], Published by A.I. Sobolevskii. St. Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1902. Vol. 7. 708 p. (In Russ.)

8 Vladimirtsev V.P. *Dostoevskii narodnyi: F.M. Dostoevskii i russkaia etnologicheskaia kul'tura: Ctat'i. Ocherki. Etiudy. Kompleks istoriko-literaturovedcheskikh issledovanii* [Dostoevsky and Folk: F.M. Dostoevsky and Russian Ethnological Culture: Articles. Essays. Etudes. A Complex of Historical and Literary Studies]. Irkutsk, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta Publ., 2007. 459 p. (In Russ.)

9 Vladykina T.G., Glukhova G.A., Panina T.I. Udmurtskii narodnyi kalendar' i sel'skii sotsium [Udmurt Folk Calendar and Rural Society]. *Nauchnyi dialog*, 2017, vol. 10, pp. 149–169. (In Russ.)

10 Grintser N.P. "Myshinye tainstva": shutka ili pravda? [Mouse Sacraments: a Joke or the Truth?]. *Kentavr / Centaurus. Studia classica et mediaevalia*. Moscow, RGGU Publ., 2004, pp. 11–26. (In Russ.)

11 Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavianskoi narodnoi traditsii* [Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russ.)

12 Demkova N.S. *Srednevekovaia russkaia literatura: Poetika, interpretatsii, istochniki* [Medieval Russian Literature: Poetics, Interpretations, Sources]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 1997. 220 p. (In Russ.)

13 Dostoevsky F.M. *Sobranie sochinenii: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. Vol. 7. 848 p. (In Russ.)

14 Dostoevsky F.M. Dnevnik pisatelia. 1873. VI. Bobok [Writer's Diary. 1873. VI. Bobok] Dostoevsky F.M. *Sobranie sochinenii: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols.]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, vol. 12, pp. 49–64. (In Russ.)

15 Lepakhin V. Ikona v tvorchestve Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy", "Krotkaia", "Besy", "Podrostok", "Idiot") [The Icon in the Works of Dostoevsky ("The Brothers Karamazov", "Meek", "Demons", "Teenager", "Idiot")]. *Dostoevskii. Issledovaniia i materialy* [Dostoevsky. Research and Materials]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000, vol. 15, pp. 237–263. (In Russ.)

16 Mikhniukevich V.A. *Russkii fol'klor v khudozhestvennoi sisteme F.M. Dostoevskogo* [Russian Folklore in the Artistic System of F.M. Dostoevsky]. Cheliabinsk, Izdatel'stvo Cheliabinskogo universiteta Publ., 1994. 313 p. (In Russ.)

17 Morozov I.A. *Zhenit'ba dobra molodtsa* [The Marriage of a Young Man]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 352 p. (In Russ.)

18 *Petr I. Predaniia, legendy, skazki i anekdoty* [Peter I. Legends, Tales and Jokes], comp., introd., preparation of texts and comm. by I.N. Raikova. Moscow, Sabashnikovy Publ., 1993. 224 p. (In Russ.)

19 *Skazki i pesni Chernozemnogo kraia Rossii. Materialy fol'klornoi ekspeditsii 1936 goda, zapisannye v Voronezhskoi i Kurskoi oblastiakh* [Tales and Songs of the Black Earth Region of Russia. Materials of the 1936 Folklore Expedition Recorded in the Voronezh and Kursk Regions], comp. T.F. Pukhova. Voronezh, Tsentr dukhovnogo vozrozhdeniia Chernozemnogo kraia Publ., 2006. 264 p. (In Russ.)

20 *Skomorokhi v pamiatnikakh pis'mennosti* [Buffoons in Ancient Records], comp. Z.I. Vlasova, E.P. Frensis. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2007. 680 p. (In Russ.)

21 Smilianskaia E.B. *Volshebniki. Bogokhul'niki. Eretiki. Narodnaia religioznost' i "dukhovnye prestupleniia" v Rossii XVIII v.* [Wizards. Blasphemers. Heretics. Religiousness of the People and "Spiritual Crimes" in Russia in the 18th Century]. Moscow, Indrik Publ., 2003. 462 p. (In Russ.)

22 *SUS — Sravnitel'nyi ukazatel' siuzhetov: Vostochnoslavianskaia skazka* [Comparative Index of Plots: East Slavic Fable], comp. L.G. Barag, I.P. Berezovskii, K.P. Kabashnikov, N.V. Novikov. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 437 p. (In Russ.)

23 Toporov V.N. "Muzy": soobrazheniia ob imeni i predistorii obraza ["Muses": Considerations about the Name and Background of the Image]. *Iz rabot moskovskogo semioticheskogo kruga* [From the Works of the Moscow Semiotic Circle]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 257–299. (In Russ.)

24 Tunimanov V.A. Rasskazchik v "Besakh" Dostoevskogo [Narrator in Dostoevsky's "Demons"]. *Issledovaniia po poetike i stilistike* [Studies on Poetics and Stylistics]. Leningrad, Nauka Publ., 1972, pp. 87–162. (In Russ.)

25 Kharatian Z.V. Kul'tovye motivy semeinykh obychaev i obriadov u armian [Cult Motifs of Home Customs and Rites among Armenians]. *Armianskaia etnografiia i fol'klor: materialy i issledovaniia* [Armenian Ethnography and Folklore: Materials and Research]. Erevan, AN Armianskoi SSR Publ., 1989. Issue 17. 198 p. (In Russ.)

26 *Tsarskii shut Balakirev. Ego prodelki i zabavy* [Royal Jester Balakirev. His Tricks and Jokes], comp. E.V. Anisimov. Leningrad, Lenizdat Publ., 1990. 190 p. (In Russ.)

27 Shamin S.M. "Donosheniia" voronezhskogo sviashchennika Savvy Ivanovicha Dugina v dokumentakh Tainoi kantseliarii ["Reports" of the Voronezh Priest Savva Ivanovich Dugin in the Documents of the Secret Chancellery]. *Vestnik tserkovnoi istorii*, 2015, vol. 3/4 (39/40), pp. 97–147. (In Russ.)

28 Shamin S.M. Tsirk tsarevicha Alekseia Mikhailovicha [Circus of Young Tzar Alexei Mikhailovich]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2016, vol. 2 (20), pp. 136–151. (In Russ.)

29 Shishkov V.Ia. *Khrenovinka. Shuteinye rasskazy i povesti* [A bit of Horseradish. Joke Stories and Novels]. Novosibirsk, Novosibirskaya kniga Publ., 1996. 384 p. (In Russ.)

30 ATU — Uther H.-J. *The Types of International Folktales.* Helsinki, Suomal. Tiedeakat, 2004. Vol. I–III. (In English)

УДК 82.091+821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52+83

ГРИБОЕДОВЕДЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ В НЕИЗВЕСТНЫХ ПИСЬМАХ А.П. ЗАВАДОВСКОГО П.А. ВЯЗЕМСКОМУ

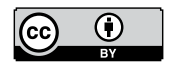
Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, Симферополь, Россия
Дата поступления статьи: 25 мая 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-288-307

Аннотация: В литературе о «дуэли четверых» А.С. Грибоедову создается образ невольного свидетеля убийства В.В. Шереметева А.П. Завадовским. Однако факты, которые указывают на причастность сочинителя «Горя от ума» к трагическому исходу поединка 1817 г., наука в течение десятилетий игнорирует. Причина тому — немногочисленность и однотипность сведений, связанных с этим происшествием. Все они служат основанием для реконструкции тех либо иных деталей, но ни одно не раскрывает характер влияния гибели Шереметева на всех фигурантов случившегося. Показателен пример и материалов к биографии Завадовского — скудность их содержания до сих пор не позволяла проверить данные о воздействии рокового поединка на его личность. Исключение — документы, которые хранятся в личном фонде П.А. Вяземского в РГАЛИ. Расшифровка эпистолярия Завадовского, его комментарий и перевод помогают установить, чем занимался убийца Шереметева в 1822 г., о чем он размышлял, с кем дружил и как соприкасался с писательским кругом общения. Особенности его эволюции сопоставляются с переменами в жизни автора «Горя от ума», сделанные обобщения соотносятся с проблемами и задачами современного грибоедоведения.

Ключевые слова: грибоедоведение, биография, источниковедение, текстология, комментарий, «дуэль четверых».

Информация об авторе: Сергей Сергеевич Минчик — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», проспект Академика Вернадского, д. 4, 295007 г. Симферополь, Россия.
ORCID ID: 0000-0002-4386-6619
E-mail: sersermin@ukr.net

Для цитирования: *Минчик С.С.* Грибоедовческий материал в неизвестных письмах А.П. Завадовского П.А. Вяземскому // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 288–307. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-288-307



GRIBOEDOVISTIC MATERIAL IN THE UNKNOWN LETTERS OF A.P. ZAVADOVSKY TO P.A. VIAZEMSKY

© 2020. S.S. Minchik
V.I. Vernadsky Crimea Federal University, Simferopol, Russia
Received: May 25, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: Scholars who study the “duel of the four” which occurred in 1817, state that Alexander Griboedov, the author of *Woe from Wit*, was an involuntary witness of Vasily Sheremetev’s murder by Count Alexander Zavadovsky. However, until now the writer’s involvement in this event seems to have been overlooked. This could be due to the lack of contemporaneous sources related to the tragedy on the Volk’s Field. All relevant published materials have been used to investigate and reconstruct details of the incident, but none of them explains the impact that the death of Sheremetev had on the later life of its participants. The only exception are: Zavadovsky’s papers kept in P.A. Viazemsky’s personal fund in RSALA. Deciphered, processed, translated and introduced to the scholarly world, these materials will shed some light on what happened to Sheremetev’s murderer after the “duel of the four”: what his interests were, where he travelled, with whom he had relations with and how close he was to Griboedov. The transformation of Zavadovsky’s views is compared with those of the Russian author after the year of 1817; the conclusions of the essay correlate with Griboedov studies.
Keywords: Griboedov studies, source study, biography, textology, commentary, “duel of the four.”
Information about the author: Sergey S. Minchik, PhD in Philology, Associate Professor, Chair of Russian and Foreign Literature, V.I. Vernadsky Crimea Federal University, Acad. Vernadsky ave 4, 295007 Simferopol, Russia. ORCID ID: 0000-0002-4386-6619
E-mail: sersermin@ukr.net
For citation: Minchik S.S. Griboedovistic Material in the Unknown Letters of A.P. Zavadovsky to P.A. Viazemsky. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 288–307. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-288-307

I

23 октября 1818 г. у селения Куки близ нынешнего Тбилиси состоялся поединок А.С. Грибоедова с А.И. Якубовичем [9, с. 22]. Он стал продолжением и одновременно развязкой конфликта, который начался на Волковом поле в Санкт-Петербурге 12 ноября 1817 г., когда стрелялись А.П. Завадовский и В.В. Шереметев [9, с. 16]. Такова общая картина «дуэли четверых». Что же касается частностей, один из ярких эпизодов истории русского дворянства и ныне остается не проясненным до конца, находясь в фокусе различных повествований и комментариев уже в продолжение двух сотен лет (Я.А. Гордин, В.Н. Есенков, А.В. Кацура, О.В. Седова, Д.А. Смирнов, В.В. Шереметевский, С.Н. Шубинский и пр.).

В новейших биографиях Грибоедова преобладает мнение, что противостояние Завадовского, Шереметева и их секундантов, заняв видное место в писательской судьбе, не отразилось на ней серьезно (Н.А. Тархова, С.А. Фомичев, Ю.Е. Хечинов, Е.Н. Цимбаева). Точка зрения, которая противоположна ему, аргументируется убедительно, но в настоящее время не имеет распространения и поддержки [12, с. 105–106]. Причина тому — ограниченный характер сведений об инцидентах 1817–1818 гг., которыми располагает исследователь.

Корпус данных, проясняющих перипетии «дуэли четверых», считается в достаточной мере изученным [1, с. 426, 427, 444, 446]. Однако их сосредоточенность лишь на некоторых фактах не дает возможность составить более широкий вывод о значении случившегося для Грибоедова. Другое дело — материал, который связан с преступлением Завадовского косвенно. Он раскрывает не собственно детали произошедшего, но

составляющие, которые помогают лучше понять литератора-дипломата. Это и слухи о его причастности к кровавому исходу событий 1817 г. [14, с. 210–211], и наблюдения над приступами «ипохондрии», не раз вынуждавшими «сочинителя Фамусова и Скалозуба» [3, с. 98] задумываться о смерти [12, с. 74–110].

Жизнеописание графа Александра Петровича Завадовского не исключение. Информация о том, как гибель Шереметева изменила его, позволяет сделать важные предположения в отношении всех участников катастрофы двухвековой давности.

Документов, в которых описываются действия Завадовского после рокового поединка, немного [18, с. 383–386; 20, с. 172; 24, с. 242–243]. Более или менее подробными, а потому главными среди них остаются воспоминания О.А. Пржецлавского. В них рассказывается, как виновник трагедии на Волковом поле воспринял содеянное: став пессимистом, он предпочел уединение свету и ограничил свои контакты с людьми [18, с. 384, 386].

Так выглядит общая канва жизни грибоедовского приятеля после «дуэли четверых», попытки ее уточнить или опровергнуть учеными не предпринимались. Цель настоящей статьи — воссоздать черты образа Завадовского с опорой на неопубликованные рукописи и соотнести их с дискуссией о Грибоедове.

Источники, сообщающие об убийце Шереметева и наличествующие в свободном доступе, относятся к области «чужого слова». Собственно же его свидетельства, которые могли бы использоваться для решения задач грибоедоведения, в обиходе отсутствуют. Впрочем, данную проблему из ряда непреодолимых отныне следует исключить.

В настоящее время известно о трех письмах, а если точнее, записках графа Завадовского, которые хранятся в РГАЛИ. Они приобщены к личному фонду П.А. Вяземского (№ 195) и сгруппированы в одном деле (№ 1920)[1].

1 Орфография и пунктуация писем графа А.П. Завадовского князю П.А. Вяземскому воспроизводятся без изменений.

1)

Его сиятельству милостивому государю Князю Петру Андреевичу Вяземскому в Москве[2].

25$^{\underline{го}}$ генваря[3]. 1822. Киев.

Тебя я оставил с сердечным сожалением, любезный князь и в этом ты мне поверишь, получи си[4] письмо, которое пишу в такое время, когда от дел у меня голова кругом идет. Контракты ад кипящий[5], я из него через два дни думаю выйти и ехать в деревню, где побыв дней 10, еду в Петербург также на весьма короткое время. Постараюсь быть в Москве, единственно, чтоб повидаться с такими людьми, как ты. — Как ты! Что я говорю! — в каких столицах найдешь несколько тебе подобных. — Ценю тебя всею душою. — Прощай.

Завадовский.

Дм. Давыдову кланяюсь. Mes respects a Madame votre feme. Et n'oubliez[6] pas de m'envoyer votre portrait ici a Kiov chez Schlepfer[7].

2)

Его сиятельству милостивому государю Князю Петру Андреевичу Вяземскому в Москве[8].

2 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 2. Слово «Москве» подчеркнуто автором.

3 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 1.

4 Слово напоминает букву «ш» с точкой (чернильной каплей?) сверху, наиболее подходящим кажется следующий вариант его прочтения: «сие».

5 Фраза «ад кипящий» подчеркнута автором.

6 РГАЛИ. Ф. 195. Ед. хр. 1920. Л. 1 об.

7 «Со всем уважением к мадам Вашей жене. И не забудьте мне выслать Ваш портрет сюда в Киев на адрес господина Шлепфера»). Последнее слово можно прочитать как «Schletzer», «Schlepter», «Schlester» и т. п. Расшифровка и перевод с французского — Геннадий Игоревич Беднарчик (г. Нетания, Израиль).

8 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 4 об. Фраза «в Москве» подчеркнута автором.

12 февраля[9]. 1822. Тепловка.

После контрактов киевских мне хотелось ехать к вам в Москву, повидаться, порезвиться и на маслечной какую-нибудь красавицу прокатить, но проклятые дела зовут меня в Одессе, куда еду купить нужное имение. Странно Любезный князь, что в жизни редко встречаешься с людьми, с коими, как с тобою хотел бы век не растаться. — О женском поле ни слова не скажу. Завтра наступает пост. — Я пускаюсь в дорогу, и[10] буду есть, что всяк пошлет, а не стерляди, на которых вы постите. Исжилось теперь житье, на окуневом блюде[11] и в шитом золотом кафтане, который ты с себя сбросил, а я еще не смел скинуть. От Тимирязева я уже получил письмо, надеюсь, что и ты Любезный князь меня не забудешь — Истинно тебя любящий и почитающий

Завадовский.

Забыл сказать главное. — Податель сего сосед мой, роду из украинцев, также как и я. — Видал[12] ли ты украинца? они добрые люди, а ты с добрыми всегда ласков. Имя его Лисаневич[13].

3)

Его сиятельству Князю Петру Андреичу Вяземскому[14].

Киндяков[15] пристал ко мне вчера: ручаюсь ли я, что ты будешь к нему на бал в понедельник — Я его успокоил, заверив, что ты не отвергнешь его приглашение. Не запиши меня в лгуны и дай мне слово ехать к нему вместе.

Душою всей твой

Завадовский

9 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 3.

10 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 3 об.

11 Фраза «окуневом блюде» подчеркнута автором.

12 После буквы «и» в слове стоит знак переноса, с «д» начинается новая страница (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 4).

13 Фамилия «Лисаневич» подчеркнута автором.

14 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 5 об.

15 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1920. Л. 5. Расшифровка фамилии — Никита Глебович Охотин (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация).

Обедаю я дома один с Тимирязевым, добро пожаловать[16].

II

Публикуемые тексты нуждаются сразу в нескольких оговорках.

Во-первых, в части авторства их принадлежность именно А. Завадовскому не вызывает сомнений и подтверждается материалами того же самого фонда РГАЛИ. Родной брат графа Александра, Василий, также общался с Вяземским, но у него был другой почерк и привычка подписывать корреспонденцию полностью, наряду с фамилией вдобавок указывая свое имя[17]. Во-вторых, рукописи приятеля Грибоедова с большим трудом поддаются чтению и, соответственно, разбору. Латиница в них произвольно и повсеместно чередуется с кириллицей, одни и те же буквы изображаются не похожими как друг на друга, так и на хрестоматийный образец. Ввиду этого расшифровки эпистолярия А. Завадовского, в целом не противоречащие смыслу более широких контекстов, в ряде случаев следует перепроверить.

Не требуют дополнительного внимания те места из его переписки, где речь идет о собственных именах. Они почти всегда читаются без труда и позволяют сделать немаловажные выводы.

Один из них касается темы связей, которые скандальный участник «дуэли четверых» после событий 1817 г. все-таки решил не обрывать. Вот что пишет о них Пржецлавский: «Вследствие как этого злополучного дебюта, так и тогдашним обстоятельствам, идущим в разрез с усвоенным во время пребывания в Англии воззрениями, Завадовский в службу не вступал и не бывал в обществе, а тому и другому предпочел независимую, так сказать, уличную, жизнь и знакомство, состоящее из очень тесного кружка» [18, с. 386]. И далее: «По смерти брата, не оставившего потомства, и по смерти матери, дожившей до глубокой старости, граф Александр, наследовав значительное состояние, переехал на постоянное жительство в Таганрог, где в 1850-х годах умер совершенно одиноким» [18, с. 386].

Кто еще входил в число лиц, сохранивших или завязавших дружбу с убийцей Шереметева, Пржецлавский не говорит, подразумевая лишь себя одного. Но дополнить его слова можно.

16 Фраза «добро пожаловать» подчеркнута автором.

17 РГАЛИ. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 65. Л. 1–4; РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1918. Л. 1.

III

В письмах Завадовского из фонда РГАЛИ фигурирует несколько имен, относящихся к кругу его общения после трагедии 1817 г. Самое заметное среди них принадлежит адресату выявленной корреспонденции, Петру Андреевичу Вяземскому (1792–1878). Еще одно примечательно тем, что называется приятелем Грибоедова более одного раза.

Об Аркадии Семеновиче Тимирязеве (1789–1866) известно не очень много [17, с. 485]. Впоследствии сенатор и тайный советник, Завадовского он мог знать хорошо, но вероятность их тесного общения не велика. Тому причина — прохладное отношение сановника к высшему свету, которое после восстания декабристов и вовсе переросло в неприязнь [27, с. 22; 28, с. 13–15].

Его брат Иван (1790–1867), напротив, общества не избегал. Сначала он состоял при Великом князе Константине, а затем получил звание флигель-адъютанта в свите Императора Николая [22, с. 519]. Все это открывало больше возможностей для знакомства и сближения с Завадовским, который в свое время также был камер-юнкером при дворе[18], и окружение Тимирязева-младшего тому способствовало во многом.

Общался он с людьми яркими и знаменитыми. Его сын Федор писал об этом: «Вяземский жил в то время в Москве и, находясь с ним в самых искренних и дружеских отношениях, отец мой сблизился с Жуковским, Пушкиным, с дядею его Василием Львовичем, с Соболевским, с графом Толстым (Американцем), Нащокиным, Денисом Давыдовым и с блестящею молодежью того времени» [21, с. 300]. Относился ли к ней Завадовский, не ясно, но далее автор воспоминаний об И. Тимирязеве добавлял: «Особенно ценил он и дорожил отношением к Вяземскому, Пушкину и Жуковскому. Он часто говаривал, что любил всею душою первого, восхищался и гордился вторым и почти благоговел перед последним» [21, с. 300]. И еще: «Вяземского я знал лично, пользовался его благосклонным расположением, так сказать по наследству, и мог лично убедиться в прочности дружеских уз» [21, с. 301].

Слова Ф. Тимирязева подтверждаются архивными документами. В 1854 г. Вяземскому сообщается о его друге, попавшем в неприятно-

18 В официальном делопроизводстве тех лет титулатура Завадовского воспроизводилась так: «Двора Его императорского величества камер-юнкер, граф и кавалер» [12, с. 94].

сти из-за интриг, при этом составителем «отчета» здесь выступает не кто иной, как В. Завадовский — член Сената, вовлеченного в решение «дела Тимирязева»[19]. К судьбе одного из Нащокиных, Павла Александровича [25, с. 883–884], Вяземский также проявляет интерес. О ней в 1835 г. ему «докладывает» уже А. Тимирязев, причем не просто подробно — свои письма к князю он буквально посвящает этой теме[20].

Встречается у Завадовского упоминание и Дмитрия Александровича Давыдова (1786–1851). Последний известен как чиновник при Московском генерал-губернаторе [5, с. 62], но более занимательны его контакты. Чаще всего исследователи говорят о Давыдове в контексте пушкинского окружения и, как правило, называют этого человека товарищем все того же Вяземского [16, с. 128].

Петр Васильевич Киндяков (1768–1827) был генералом и симбирским помещиком. Однако в обществе о нем знали по причине не этих заслуг — его дочери вызывали всеобщее восхищение, а дом в Москве считался одним из центров светской жизни [2, с. 21–35].

Как видно, перечень лиц, связанных с письмами Завадовского, скромен, но красноречив, и самой весомой здесь кажется фигура Вяземского. Им поддерживаются более или менее тесные отношения не только с Тимирязевыми, но также с Дм. Давыдовым, Киндяковым и В. Завадовским, которых, в свою очередь, знает и брат последнего Александр. Собственно Вяземскому он пишет в доверительном и даже откровенном тоне, то и дело подчеркивая свое почтение к нему и дружескую любовь, с одним из Тимирязевых проводит время «дома один», а Дм. Давыдову, в свою очередь, просит передать от себя поклон. Все это не только добавляет вес словам Пржецлавского о существовании некоего «кружка» [18, с. 386], который сложился вокруг приятеля Грибоедова после «дуэли четверых», но и в известном смысле подтверждает его «тесноту».

IV

Приведенные сведения не второстепенны — их научный потенциал раскрывается при характеристике лиц, упомянутых Завадовским в его записках к Вяземскому.

19 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1918. Л. 1–1 об.
20 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2844. Л. 1–3.

Аркадий Тимирязев не любил свет в силу нравственных установок. Но к службе он относился более чем серьезно, впоследствии снискав репутацию образцового чиновника [26, с. 22; 28, с. 13–15].

Его брат Иван, хотя и бывал в обществе чаще, также славился порядочностью и ответственностью [21, с. 155–180, 298–330]. А.М. Фадеев писал о нем так: «Удивительная смесь противоположностей в характере, хотя с положительным преобладанием благородного и доброго над всем прочим; человек умный, честный, благонамеренный, прямой, энергичный, но, вместе с тем, пылкий» [29, с. 116]. И еще: «При своих безвредных слабостях, он был, по крайней мере, человек умный, благонамеренный и бескорыстный» [29, с. 116].

Давыдов больше известен как член тайного общества и хозяйственник, достигший успехов в теории и практике сахарного производства [5, с. 62]. Современникам между тем он запомнился и благодаря отзывчивости, которая в части поддержки гражданских инициатив поставила его в один ряд с передовыми людьми эпохи [7, с. 46–47; 16, с. 128].

Личность Вяземского изучена хорошо. Друг А.С. Пушкина, этот поэт-вольнодумец в свое время считался видным борцом за справедливость и реформы в стране [12, с. 502]. С 1821 г. он жил в Москве, бросив службу ввиду несогласия с властями и попав под надзор [12, с. 502]. Данное обстоятельство помогает понять следующую строку из публикуемых документов: «Исжилось теперь житье, на окуневом блюде и в шитом золотом кафтане, который ты с себя сбросил, а я еще не смел скинуть». Здесь, несомненно, подразумевается звание камер-юнкера, в котором Вяземский, как и Завадовский, состоял при дворе до отказа от него по соображениям совести [12, с. 502].

Киндяков, в бытность молодым офицером, был еще ближе к оппозиции. Его имя фигурирует в деле Петербургского драгунского полка, где в 1798 г. был выявлен заговор против правительства. Роль будущего генерала в нем считалась одной из ключевых, вследствие чего Киндякова сослали в Сибирь и оправдали лишь после смерти Императора Павла в 1801 г. [2, с. 16–19].

Пытался ли Завадовский влиять на жизнь общества и государства в канун событий 1825 г., не ясно. Но то, что о «золотом кафтане», т. е. службе, он отзывается с иронией, да еще в письме к Вяземскому, чьи убеждения счи-

тались далекими от официоза, наводит на мысли о некоем сходстве их взглядов. Усиливает таковые и репутация грибоедовского приятеля, с годами прославившегося «как лицо не вполне политически благонадежное» [4, с. 536].

Эпистолярий Завадовского обнаруживает не только гражданский мотив в его отношениях с Вяземским. Более широкий контекст фразы о «золотом кафтане» также содержит и отзвук духовной тематики. Убийца Шереметева пишет о христианском календаре и о вызванных им ограничениях, намекает на собственное воздержание и даже целомудрие. Всем этим он производит впечатление человека, который, если и не верит в Бога истово, то, по меньшей мере, вспоминает о нем.

Перечисляя перемены в судьбе Завадовского в связи с «дуэлью четверых», Пржецлавский не говорит о трансформации его миропонимания. Но, рассказывая о реакции на гибель Грибоедова в 1829 г., приписывает ему следующие слова: «Не есть ли это Божья кара за смерть Шереметева» [18, с. 385]. Их смысл в свете предложений из письма Вяземскому о «посте» раскрывает в Завадовском человека, который явно не чужд вере. Причем заметно это и по другим заявлениям Пржецлавского. В одном из них, например, подчеркивается, что после трагедии 1817 г. ее фигурант «в службу не вступал и не бывал в обществе» [18, с. 385], чем якобы продемонстрировал «врожденное расположение к мизантропии» [18, с. 384], но, в сущности, встал на путь своеобразной аскезы. О таковой, с другой стороны, упоминается и в корреспонденции Завадовского, где, подразумевая смену условий жизни, автор иносказательно сообщает об отказе от роскоши. Помимо «золотого кафтана» как атрибута высокого положения в обществе, им также называются «стерляди» и «окуневое блюдо», которые, считаясь традиционными деликатесами [6, с. 81; 8, с. 83], отождествлялись с благополучием.

Рассуждения об эволюции главного фигуранта «дуэли четверых» вновь возвращают к личности Киндякова. Исследователи Грибоедова его имя не упоминают, но в литературе о А.Н. Радищеве о нем знают хорошо. Обоих классиков здесь не просто сравнивают друг с другом, но и называют родственниками — на основе генеалогических разысканий, которые доказывают, что бабушка автора «Горя...» приходилась симбирскому помещику и генералу теткой [30, с. 175–184].

Какими были отношения Грибоедова с Киндяковым, непонятно, следовательно, вопрос о подтексте соответствующих мест в письмах к

Вяземскому также остается открытым. Но тот факт, что, например, писатель-дипломат, живя в Крыму, ездил в деревню Завадовского [12, с. 94–96], тогда как последний, со своей стороны, виделся с его дядей в Москве, наводит на вполне определенные мысли. В их центре — коммуникация виновников гибели Шереметева после произошедшего, ее цель и влияние на обоих.

V

Итак, наблюдения над текстом записок из фонда РГАЛИ позволяют увидеть, как обновлялись мировоззрение Завадовского и стиль его жизни.

Сильнее всего после 1817 г. преобразилась этика приятеля Грибоедова. Из-за гибели Шереметева он уезжает в Англию [11, с. 104], а вернувшись в Россию, пускается в странствия, посещая столицы и провинцию, регионы Малороссии и Таврии. Хладнокровный бретер, в 1822 г. Завадовский заботится о судьбе соседа «роду из украинцев», рассуждает о вопросах веры, думает о Тимирязеве, чей облик кажется безукоризненным, и о доброхоте Давыдове. Имена последних звучат в его письмах к Вяземскому, который известен прогрессивными взглядами и дружбой с главными поэтами России [19, с. 501–502].

Почти то же касается деловых качеств Завадовского. Накануне событий 1817 г. они изображаются такими словами И.С. Листовского: «Граф Александр вел жизнь рассеянную, хотя был человеком ума недюжинного» [20, с. 172]. О полезных, но не задействованных талантах участника «дуэли четверых» пишет и Пржецлавский: «Это был умный и приятный собеседник» [18, с. 383]. И далее: «Все предвещало ему полный успех и в свете, и в служебной карьере» [18, с. 383]. Согласуются с приведенными характеристиками воспоминания Лисовского, который называл случайностью даже чиновничью карьеру своего родственника: «Николай Павлович [Император. — *С.М.*], встретив его раз, заметил ему, что он нехорошо делает, что не служит, и высказал желание видеть его на службе» [20, с. 172]. И здесь же: «Александр Петрович записался в Министерство Иностранных Дел с чином актуариуса, в котором и окончил жизнь, холостяком» [20, с. 172]. Но в 1820-х гг. интересы Завадовского меняются. Его знакомые и друзья в это время — люди с активной позицией в жизни (Вяземский, Тимирязевы, Дм. Давыдов, Киндяков). Сам граф уже производит впечатление деятельного человека, который проявляет заботу

о своем благосостоянии. Если 25 января 1822 г. он сообщает, что, уладив дела в Киеве, планирует направиться сначала домой на Полтавщину, а потом в Москву и дальше в Петербург, то спустя две с половиной недели, 12 февраля, находясь в Тепловке, заявляет о намерении посетить Одессу. К Черному морю приятеля Грибоедова зовут хлопоты, связанные с покупкой имения, а в столицы ему не терпится ехать после «контрактов» — крупнейшей ярмарки на юге страны [13, с. 25–26][21].

VI

Для науки о Грибоедове выявленные документы и выводы, сделанные на их основе, могут быть важны по нескольким причинам.

Первое, что обращает на себя внимание в ходе их прочтения, — мнимая несогласованность писем Завадовского к Вяземскому с другими источниками о «дуэли четверых». Если мемуары Пржецлавского формируют представление об убийце Шереметева как о типичном «фланере» [18, с. 381], который превратился в брюзгу, то документы РГАЛИ на первый взгляд рисуют иную картину. Она показывает Завадовского сентиментальным пустословом, распутником и кутилой. Однако такое ощущение неверно — его опровергает комментарий, доказывающий, что в целом Пржецлавский был прав и на приятеля Грибоедова события 1817 г. подействовали сильно.

Второе: перемены в участниках «дуэли четверых» по причине гибели Шереметева были схожими. Как и Завадовский, писатель-дипломат много путешествует, на Восток и на Юг, посвящает себя искусствам и государственной службе, становится на путь веры, помогая нуждающимся и соблюдая обряды [12, с. 74–114, 137–143]. Наконец, он заводит отношения с князем Вяземским [3, с. 630; 10, с. 513]. То есть в общих чертах два фигуранта поединка переживают его последствия одинаково: в дороге, с концентрацией на труде, в кругу лучших представителей общества и не без мыслей о Творце. А значит, данное событие выступило определяющим эпизодом в судьбах именно обоих: не лишь убийцы Шереметева (в чем, собственно, и убеждают мемуары Пржецлавского, уточненные

21 Следующим 1823 г. датируется договор Завадовского с А.М. Бороздиным о купле преуспевавшей в прошлом экономии Саблы в Крыму — также подчеркивающий характер его занятий [12, с. 94].

корреспонденцией Завадовского), но и Грибоедова (что, напротив, отрицают знатоки его жизни)[22].

Третье — это люди, с которыми автор писем к Вяземскому общался после 1817 г. Если таковыми были братья Тимирязевы, Дм. Давыдов, Киндяков etc., свод источников, связанный с их именами, может содержать факты, представляющие ценность для грибоедоведения.

Наконец, последнее. При сходстве участей друзей Вяземского, которое засвидетельствовало силу эффекта от убийства Шереметева, его проявления в частностях отличаются. Завадовский, если и изменился во многом в 1820-е гг., зависимость от прежних слабостей преодолевать не стал. Его одержимость, например, развлечениями удивляет — как будто бы не они повлекли за собой кровавое преступление, а в итоге и нарушили весь ход его жизни[23]. В сравнении с ними образ мысли и поведение Грибоедова кажутся более закономерными. Вплоть до нового потрясения, вызванного казнью декабристов, он тяжело переживает все, что напоминает ему о «дуэли чет-

22 Логику приложения выводов Пржецлавского о Завадовском (точнее, о масштабах его перерождения) к Грибоедову можно реверсифицировать. В 1822 г. последний становится участником еще одного поединка — в качестве секунданта В.К. Кюхельбекера. Для будущего декабриста дело завершается скандалом, из-за которого он оставляет службу и получает аттестат, затрудняющий продвижение по карьерной лестнице [12, с. 86–89]. Н.Н. Муравьев, знавший всех фигурантов происшествия, утверждал по этому поводу: «Грибоедов причиною всего, и Кюхельбекер действовал по его советам» [1, с. 51]. То есть в тот самый год, когда Завадовский пишет Вяземскому слова о «красавицах» и празднествах, его приятель провоцирует очередную дуэль. Но ведь причастность к ней, если и характеризует Грибоедова в негативном ключе, не отменяет вывода об инерции, которая перестраивала его личность в свете гибели В.В. Шереметева. Следовательно, и неоднозначность поведения Завадовского в 1822 г., создающая ему образ того же повесы, каким он был почти за пять лет до этого, не является поводом исключать возможность метаморфоз уже в этом человеке (как гражданине, христианине и т. п.).

23 Пржецлавский не только не считал Завадовского анахоретом, но и не изображал в покаянном ключе выбор им «независимости» от общества — хотя мог бы сделать это как ревностный католик [18, с. 406]. Примечательно и признание грибоедовского приятеля от 12 февраля 1822 г.: «Мне хотелось ехать к вам в Москву, повидаться, порезвиться и на маслечной какую-нибудь красавицу прокатить». Для участника преступной дуэли, которая произошла потому, что накануне он именно «прокатил» к себе домой возлюбленную Шереметева [9, с. 16], такая реплика звучит странно и даже вызывающе. Сказанное касается и страсти к риску, которая после 1817 г. продолжала характеризовать Завадовского — спустя девять лет он попадет под надзор властей как «крупный игрок» [23, с. 335]. Нельзя считать совпадением и его слова Вяземскому о «контрактной» ярмарке в Киеве, известной забавами и азартными предприятиями [32, с. 44–45], а также о Д.А. Давыдове, завсегдатае «всех увеселений Москвы» [7, с. 46], и П.В. Киндякове, который поощрял разгульный образ жизни [15, с. 4].

верых». Но такая разница и впечатляет больше всего. Она показывает, что приятель Завадовского, не совершивший ни единого выстрела на Волковом поле, гибель Шереметева воспринял явно острее, чем тот, кто, собственно, его и убил[24].

Изложенное делает зримой противоречивость позиции современных грибоедоведов по отношению к поединку 1817 г., умаляющей его значение для «сочинителя Фамусова и Скалозуба». И усиливает аргументы в пользу противоположного мнения, игнорируемого ими при разборе событий двухвековой давности. Речь идет о расхожих в дворянской среде домыслах, которые частично перекладывают вину за гибель Шереметева с Завадовского на Грибоедова[25]. Проверить их подлинность нелегко, но именно они объясняют характер эволюции писателя-дипломата до 1825 г., затронувшей все стороны его личности. И если в плане соответствия фактам ценность этих обвинений может вызывать сомнения, с точки зрения методологии она имеет большой потенциал. Таковой обнаружил себя в работе с крымским материалом, позволив через призму отношения Грибоедова к «дуэли четверых» переосмыслить целый ряд моментов его биографии[26]. Значит, перспектива применения данного подхода к другим аспектам науки о русском классике, как минимум, не лишена смысла.

24 Спустя почти пять лет после катастрофы на Волковом поле Грибоедов ведет себя как человек, который по-прежнему не может забыть о гибели Шереметева. Его корреспонденция за 1822 г., т. е. когда Завадовский переписывался с Вяземским, полна мрачных описаний, аллюзий и предчувствий, связанных с темой смерти и передающих ощущение безысходности. Не менее красноречивы грибоедовские строки за 1817–1820 и 1823–1825 гг., а также наблюдения современников над состоянием писателя-дипломата в это время [12, с. 90–104].

25 Молва приписывала Грибоедову не просто участие в развитии конфликта между соперниками на всех его стадиях, но по существу организацию человекоубийства. Ссылаясь на Завадовского, Пржецлавский обвинял сочинителя «Горя...» в том, что именно он вынудил Шереметева требовать от обидчика полной сатисфакции, хотя, встав к барьеру, оба и были готовы разойтись с миром [18, с. 385]. Х. ван Гален, служивший вместе с А.И. Якубовичем и знавший уже его версию произошедшего, полагал, что к драме на Волковом поле привели «unfair means» [31, с. 191], т. е. некие обстоятельства, которые шли вразрез с известными в то время правилами чести. На них же намекал и А.А. Бестужев, утверждая, что долго был «предубежден против Александра Сергеевича» [1, с. 97] по причине слухов о неблаговидности его роли в судьбе Шереметева.

26 Наблюдения над пребыванием классика в крымских Саблах и обнаружение факта их покупки Завадовским помогли поставить под сомнение устоявшиеся гипотезы о писательской роли в действиях участников заговора 1825 г., реконструировать замысел трагедии Грибоедова о Крещении Руси, прояснить спорные места его переписки и пр. [12, с. 192–194].

Актуализируя забытые слухи прошлого, внимание к трагедии на Волковом поле продолжает влиять на повестку дня в грибоедоведении. Письма из фонда Вяземского в РГАЛИ — новый аргумент, который способен ускорить этот процесс и придать ему четкий вектор.

Список литературы

1 А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников / вступит. ст., сост. и подгот. текста С.А. Фомичев; коммент. П.С. Краснов, С.А. Фомичев. М.: Худож. лит., 1980. 448 с.

2 *Блохинцев А.Н.* Киндяковы / Дворец книги – Ульян. обл. науч. б-ка им. В.И. Ленина / сост. Н.В. Бороденкова, Н.А. Морозова. Ульяновск, 2017. 71 с.

3 *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: в 3 т. / гл. ред. С.А. Фомичев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 3. 687 с.

4 Декабрист Н.И. Тургенев: Письма к брату С.И. Тургеневу / отв. ред. Н.Г. Свирин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 588 с.

5 Декабристы. Биографический справочник / изд. подгот. С.В. Мироненко. М.: Наука, 1988. 446 с.

6 Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2016. № 2 (64). 125 с.

7 Записки, статьи, письма декабриста И.Д. Якушкина / ред. и коммент. С.Я. Штрайх. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 739 с.

8 *Козубовская Г.П.* Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул: Алтайская гос. пед. академия, 2011. 318 с.

9 Летопись жизни и творчества А.С. Грибоедова, 1791–1829 / авт.-сост. Н.К. Пиксанов. М.: Наследие, 2000. 239 с.

10 Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. 1790–1829 / авт.-сост. Н.А. Тархова. М.: Минувшее, 2017. 604 с.

11 Малороссийский родословник: в 5 т. / авт.-сост. В.Л. Модзалевский. Киев: Тип. Тов-ва Г.Л. Фронцкевича и Ко, 1910. Т. 2: Е – К. 720 с.

12 *Минчик С.С.* Грибоедов и Крым. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. 276 с.

13 *Мошенский С.З.* Финансовые центры Украины и рынок ценных бумаг индустриальной эпохи. London: Xlibris, 2014. 503 с.

14 *Нечкина М.В.* Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М.: Худож. лит., 1977. 735 с.

15 Остафьевский архив князей Вяземских: в 5 т. СПб.: Шереметев, 1899. Т. 3 / ред. и примеч. В.И. Саитов. 830 с.

16 Пушкин и его окружение / авт.-сост. Л.А. Черейский. Изд. 2-е., доп. и перераб. Л.: Наука, 1989. 544 с.

17 Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. / авт.-сост. В.В. Руммель, В.В. Голубцов. СПб.: А.С. Суворин, 1883. Т. 2. 972 с.

18 Русская старина. СПб., 1883. Т. XXXIX. Вып. 7–9. 656 с.

19 Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: в 7 т. / глав. ред. П.А. Николаев. Т. 1. А – Г. М.: Сов. энциклопедия, 1989. 672 с.

20 Русский архив. М., 1883. Кн. 2. Вып. 3–4. 650 с.

21 Русский архив. М., 1884. Кн. 1. Вып. 1–2. 474 с.

22 Русский биографический словарь: в 25 т. / ред. А.А. Половцев. СПб.: Имп. Рус. ист. о-во, 1912. Т. [20]: Суворова — Ткачев. 600 с.

23 Русское масонство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь / авт.-сост. А.И. Серков. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. 1224 с.
24 Сборник биографий кавалергардов: 1724–1899 / ред. С.А. Панчулидзев. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. Т. 3. 402 с.
25 Столетие военного министерства: 1802–1902 / гл. ред. Д.А. Скалон. СПб.: Тип. т-ва М.О. Вольф, 1909. Т. 3. Отд. 5. Кн. 2. 526 с.
26 *Тимирязев К.А.* Жизнь растения / ред. В.М. Баутин. М.: Изд-во МСХА, 2006. 319 с.
27 *Тимирязев К.А.* Жизнь растения. Десять общедоступных чтений / общ. ред. А.К. Тимирязев. М.; Л.: Сельхозгиз, 1938. 248 с.
28 *Тимирязев К.А.* Избранные соч.: в 4 т. / ред. В.Л. Комаров, Т.Д. Лысенко, А.К. Тимирязев. М.: Сельхозгиз, 1948. Т. 1. 696 с.
29 *Фадеев А.М.* Воспоминания: в 2 ч. Одесса: Тип. Южно-рус. о-ва печ. дела, 1897. Ч. 1. 231 с.
30 *Шторм Г.П.* Потаенный Радищев. Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. писатель, 1968. 464 с.
31 Memoirs of Don Juan van Halen: In 2 vols. 2 ed. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1830. Vol. 2. 366 p.
32 Voyage de Moscou à Vienne, par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermanstadt; par le Comte de Lagarde. Paris: Treuttel & Würtz, 1824. 440 p.

References

1 *A.S. Griboedov v vospominaniiakh sovremennikov* [A.S. Griboyedov in the memoirs of contemporaries], introd., comp. and prep. S.A. Fomichev; comm. P.S. Krasnov, S.A. Fomichev. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1980. 448 p. (In Russ.)

2 Blokhintsev A.N. *Kindiakovy* [Kindyakovs], Dvorets knigi — Ul'ianovskaia oblastnaia nauchaia biblioteka im. V.I. Lenina, comp. N.V. Borodenkova, O.N. Morozova. Ulyanovsk, 2017. 71 p. (In Russ.)

3 Griboyedov A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete works: in 3 vols.], ch. ed. S.A. Fomichev. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2006. Vol. 3. 687 p. (In Russ.)

4 *Dekabrist N.I. Turgenev: Pis'ma k bratu S.I. Turgenevu* [Decembrist N.I. Turgenev: The Letters to Brother S.I. Turgenev], ed. N.G. Svirin. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1936. 588 p. (In Russ.)

5 *Dekabristy. Biograficheskii spravochnik* [The Decembrists. The Biographical reference], comp. S.V. Mironenko. Moscow, Nauka Publ., 1988. 446 p. (In Russ.)

6 *Drevniaia Rus'. Voprosy medievistiki*, 2016, no 2 (64). 125 p.

7 *Zapiski, stat'i, pis'ma dekabrista I.D. Iakushkina* [The Notes, articles, letters of the Decembrist I.D. Yakushkin], ed. and comm. S.Ya. Streikh. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1951. 739 p. (In Russ.)

8 Kozubovskaia G.P. *Rubezh XIX–XX vekov: mif i mifopoetika* [The Turn of 19th–20th centuries: Myth and mythopoetics]. Barnaul, Altaiskaia gos. ped. akademiia, 2011. 318 p. (In Russ.)

9 *Letopis' zhizni i tvorchestva A.S. Griboedova, 1791–1829* [The Chronicle of the life and work of A.S. Griboedov, 1791–1829], auth.-comp. N.K. Piksanov. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 239 p. (In Russ.)

10 *Letopis' zhizni i tvorchestva Aleksandra Sergeevicha Griboedova. 1790–1829* [The Chronicle of the life and work of Alexander Sergeevich Griboyedov. 1790–1829], comp. N.A. Tarkhova. Moscow, Minuvshee Publ., 2017. 604 p. (In Russ.)

11 *Malorossiiskii rodoslovnik: v 5 t.* [The Genealogy of Little Russia: in 5 vols.], auth.-comp. V.L. Modzalevsky. Kiev, Tipografiia Tovarishchestva G.L. Frontskevicha i Ko Publ., 1910. Vol. 2: E – K. 720 p. (In Russ.)

12 Minchik S.S. *Griboedov i Krym* [Griboedov and the Crimea]. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2011. 276 p. (In Russ.)

13 Moshensky S.Z. *Finansovye tsentry Ukrainy i rynok tsennykh bumag industrial'noi epokhi* [The Financial centers of Ukraine and the securities market of the industrial age]. London, Xlibris Publ., 2014. 503 p. (In Russ.)

14 Nechkina M.V. *Griboedov i dekabristy* [Griboedov and the Decembrists]. 3nd ed. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1977. 735 p. (In Russ.)

15 *Ostaf'evskii arkhiv kniazei Viazemskikh: in 5 t.* [The Ostafievo archive of princes Vyazemsky: in 5 vols.] St. Petersburg, Sheremetev Publ., 1899. Vol. 3, ed. and not. V.I. Saitov. 830 p. (In Russ.)

16 *Pushkin i ego okruzhenie* [Pushkin and his entourage], auth.-comp. L.A. Chereysky. 2nd ed., rev. and edd. Leningrad, Nauka Publ., 1989. 544 p. (In Russ.)

17 *Rodoslovnyi sbornik russkikh dvorianskikh familii: v 2 t.* [The Pedigree collection of Russian noble families: in 2 vols.], auth.-comp. V.V. Rummel, V.V. Golubtsov. St. Petersburg, A.S. Suvorin Publ., 1883. Vol. 2. 972 p. (In Russ.)

18 *Russkaia starina* [The Russian antiquity]. St. Petersburg, 1883. Vols. XXXIX, issue 7–9. 656 p. (In Russ.)

19 *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar': v 7 t.* [Russian writers. 1800–1917. Biographical dictionary: in 7 vols.], ch. ed. P.A. Nikolaev. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1989. Vol. 1: A – G. 672 p. (In Russ.)

20 *Russkii arkhiv* [The Russian archive]. Moscow, 1883. Book 2, issue 3–4. 650 p. (In Russ.)

21 *Russkii arkhiv* [The Russian archive]. Moscow, 1884. Book 1, issue 1–2. 474 p. (In Russ.)

22 *Russkii biograficheskii slovar': v 25 t.* [The Russian biographical dictionary: in 25 vols.], ed. A.A. Polovtsev. St. Petersburg, Imperatorskoe Russkoe istoricheskoe obshchestvo Publ., 1912. Vol. [20]: Suvorov – Tkachev. 600 p. (In Russ.)

23 *Russkoe masonstvo. 1731–2000 gg. Entsiklopedicheskii slovar'* [The Russian masonry. 1731–2000. Encyclopedic dictionary], auth.-comp. A.I. Serkov. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 2001. 1224 p. (In Russ.)

24 *Sbornik biografii kavalergardov*: 1724–1899 [The Collection of biographies of the cavaliers: 1724–1899], ed. S.A. Panchulidzev. St. Petersburg, Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ., 1906. Vol. 3. 402 p. (In Russ.)

25 *Stoletie voennogo ministerstva: 1802–1902* [A century of military ministry: 1802–1902], ch. ed. D.A. Skalon. St. Petersburg, Tipografiia tovarishchestva M.O. Vol'f Publ., 1909. Vol. 3. Part 5. Book 2. 526 p. (In Russ.)

26 Timiryazev K.A. *Zhizn' rasteniia* [The life of the plant], ed. V.M. Bautin. Moscow, Izd-vo MSKhA Publ., 2006. 319 p. (In Russ.)

27 Timiryazev K.A. *Zhizn' rasteniia. Desiat' obshchedostupnykh chtenii* [Life of the plant. Ten public readings], ed. A.K. Timiryazev. Moscow, Leningrad, Sel'khozgiz Publ., 1938. 248 p. (In Russ.)

28 Timiryazev K.A. *Izbrannye sochineniia: v 4 t.* [Selected works: in 4 vols.], eds. V.L. Komarov, T.D. Lysenko, A.K. Timiryazev. Moscow, Sel'khozgiz Publ., 1948. Vol. 1. 696 p. (In Russ.)

29 Fadeev A.M. *Vospominaniia: v 2 ch.* [Memoires: in 2 parts]. Odessa, Tipografiia Iuzhno-russkogo obshchestva pechatnogo dela Publ., 1897. Part 1. 231 p. (In Russ.)

30 Storm G.P. *Potaennyi Radishchev. Vtoraia zhizn' "Puteshestviia iz Peterburga v Moskvu"* [The hidden Radishchev. The second life of "Travels from St. Petersburg to Moscow"]. 2nd ed., rev. and edd. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1968. 464 p. (In Russ.)

31 *Memoirs of Don Juan van Halen*: In 2 vols. 2 ed. London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830. Vol. 2. 366 p. (In English)

32 *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermanstadt; par le Comte de Lagarde*. Paris, Treuttel & Würtz, 1824. 440 p. (In Corsican)

УДК 82.01/.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 + 83.3(41) + 83

ПРИКЛЮЧЕНИЯ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА В СКАНДИНАВИИ, ИЛИ ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА НА ШВЕДСКИЙ, ДАТСКИЙ И НОРВЕЖСКИЙ ЯЗЫКИ

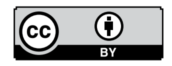
© 2020 г. Е.В. Воробьева
Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 08 июня 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-308-325:

Аннотация: Статья представляет собой исторический обзор переводов произведений А.С. Пушкина на скандинавские языки: шведский, датский и норвежский. Актуальность исследования обусловлена интересом современных исследователей к творческому наследию А.С. Пушкина и их стремлением обозначить его место не только в русской литературе, но также в литературах и культурах зарубежных стран. В отечественном переводоведении практически не предпринималось попыток обобщить историю переводов произведений А.С. Пушкина на скандинавские языки. Анализ истории переводов показывает, что раньше всего начали переводить его произведения на шведский язык. Важную роль, ввиду географической близости к России, сыграли в этом финляндские переводчики. Количество и жанровое разнообразие произведений, переведенных на шведский язык, также превосходит переводы на датский и норвежский. Некоторые из самых ранних переводов выполнялись через языки-посредники — французский и немецкий, однако большая часть переводов выполнена напрямую с русского языка, что свидетельствует о близком знакомстве скандинавских литераторов и переводчиков с русской культурой.

Ключевые слова: Пушкин, перевод, Скандинавия, датский, норвежский, шведский.

Информация об авторе: Евгения Валентиновна Воробьева — кандидат филологических наук, доцент кафедры скандинавских, нидерландского и финского языков переводческого факультета, Московский государственный лингвистический университет, ул. Остоженка, д. 38, каб. 92, 119034 г. Москва, Россия.
E-mail: voroba@gmail.com

Для цитирования: *Воробьева Е.В.* Приключения Александра Сергеевича в Скандинавии, или история переводов произведений Пушкина на шведский, датский и норвежский языки // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 308–325. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-308-325



THE ADVENTURES OF PUSHKIN IN SCANDINAVIA: A SURVEY OF PUSHKIN'S TRANSLATIONS INTO SWEDISH, NORWEGIAN, AND DANISH

© 2020. E.V. *Vorobyeva*
Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia
Received: June 08, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: This article is a survey of translations of Pushkin's works into Scandinavian languages: Swedish, Danish, and Norwegian. The relevance of the study is due to the interest of modern researchers to Pushkin's heritage and their desire to designate his place not only in Russian literature, but also in the literature and cultures of foreign countries. Almost no attempts have been made in Russian translation studies to generalize the history of translations the history of Pushkin's translations Pushkin in the Scandinavian languages. The first translations were made into Swedish. Swedish-speaking authors and translators in Finland played an important role in this process. The number and genre variety of works translated into Swedish also surpasses translations into Danish and Norwegian. Some of the earliest translations were from intermediary languages such as French and German, but most of the translations were made directly from Russian, which testifies to the close acquaintance of Scandinavian writers and translators with Russian culture.
Keywords: Pushkin, Scandinavia, translation, Danish, Norwegian, Swedish.
Information about the author: Evgenia V. Vorobyeva, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Scandinavian Language, Finnish and Dutch, Faculty of Translation and Interpreting, Moscow State Linguistic University, Ostozhenka St. 38, 119034 Moscow, Russia.
E-mail: voroba@gmail.com
For citation: Vorobyeva E.V. The Adventures of Pushkin in Scandinavia: A Survey of Pushkin's Translations into Swedish, Norwegian, and Danish. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 308–325. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-308-325

Данная статья представляет собой исторический обзор переводов произведений А.С. Пушкина на скандинавские языки: шведский, датский и норвежский. Актуальность исследования обусловлена интересом современных исследователей к творческому наследию А.С. Пушкина и их стремлением обозначить его место не только в русской литературе, но также в литературах и культурах зарубежных стран. Вместе с тем в отечественном переводоведении практически не предпринималось попыток обобщить и проанализировать историю переводов произведений А.С. Пушкина на скандинавские языки. В ходе исследования нам удалось обнаружить лишь несколько русскоязычных работ на эту тему: обзорную статью Д.М. Шарыпкина «Пушкин в шведской литературе» [6], которая посвящена скорее влиянию А.С. Пушкина на крупнейших шведских писателей, и относительно недавнюю работу О. Комаровой «Некоторые размышления о переводах “Бориса Годунова” на норвежский язык» [4]. Отдельные упоминания о ранних скандинавских переводах содержатся в работе М.П. Алексеева «Пушкин на Западе» [1], а список переводов «Капитанской дочки» содержится в перечне [3]. В остальном исследование проводилось путем поиска по электронным каталогам национальных библиотек Дании, Норвегии и Швеции и сопоставления имени переводчика в найденных изданиях. Результатом исследования стал, как нам представляется, более или менее полный обзор переводов произведений А.С. Пушкина на скандинавские языки, что открывает возможности для дальнейшего исследования судьбы этих произведений в Скандинавии и их влияния на культуру скандинавских стран.

Раньше других скандинавских языков произведения А.С. Пушкина стали переводить на шведский. Любопытно, что оба первых перевода на

шведский язык были выполнены в Финляндии, где шведскоязычная диаспора существует до сих пор. Поскольку над переводами на шведский язык трудились как финляндские, так и шведские переводчики, они гораздо многочисленнее переводов на норвежский и датский языки.

Самый первый перевод — поэма «Кавказский пленник» [35] — вышел в 1825 г. в городе Або (нынешний Турку). Поэму эту размером подлинника перевел Фредерик Август фон Платен. Согласно сведениям Д.М. Шарыпкина, это был шведский офицер, плененный во время шведско-русской войны 1809 г. и поступивший на русскую службу сначала в Финляндский комитет, а затем в Министерство иностранных дел. В 1821 г. он получил отставку, поселился в своем финляндском имении и там трудился над переводом поэмы Пушкина, изданной им под заглавием «Воспоминание о Кавказе» [6, с. 251].

Во второй половине 1830-х гг. Платен подготовил второе, исправленное издание своего перевода, которое, однако, по неизвестным причинам в то время не увидело света. Корректура обновленного перевода поэмы хранилась в библиотеке университета Або вплоть до 1882 г., когда журнал «Финск Тидсскрифт» опубликовал поэму под ее настоящим заглавием «Кавказский пленник» [34].

Следующим произведением, переведенным на шведский язык, стала «Капитанская дочка», вышедшая в 1841 г. с подзаголовком «Рассказы Александра Пушкина» [27]. Перевел произведение Отто Адольф Мёрман, родившийся в семье финляндских шведов и подвизавшийся на государственной службе — в частности, в том же Финляндском комитете, где работал и фон Платен. Мёрман прожил лишь 33 года и занимался переводами совсем недолго, однако успел перевести на шведский язык несколько произведений Александра Марлинского и «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Выходили его переводы в шведском Стокгольме, где в издательстве «Томсонс» работал редактором его родной дядя [14]. Перевод упоминается в статье А.Н. Иванова «Русские писатели как константы шведской культуры» [2]. В 1885 г. новый перевод «Капитанской дочки» вышел в сборнике переводов пушкинской прозы, куда вошли также «Пиковая дама» и все «Повести Белкина», за исключением «Гробовщика» [7], а в 1894 г. в журнале «Свеа» было опубликовано переложение под заглавием «Жестокие времена» — «Hårda tider» [32].

В 1830-1840-х гг. отдельные пушкинские произведения на шведский язык переводили выдающиеся финляндско-шведские литераторы того времени Фредерик Сигнеус и Юхан Людвиг Рунеберг. Сигнеус перевел «Талисман» и поэму «Цыганы» (1833), а Рунеберг — доставленное ему Я.К. Гротом стихотворение «Ворон к ворону летит» [38], переложенное также и Сигнеусом в 1841 г. Тогда же появился перевод четырех «Песен западных славян» (Helsingfors Morgonblad, 1841, № 45, 50, 51, 55). В 1847 г. опубликованы анонимные шведские переводы отрывка из «Бориса Годунова» и, целиком, «Скупого рыцаря» (Helsingfors Morgonblad, 1847, № 14–15) [6, с. 252].

В 1850 г. в утреннем издании газеты «Стокхолмс Афтонпост» вышел фрагмент трагедии «Моцарт и Сальери» — две сцены, переведенные с немецкого языка шведским поэтом по имени Карл Вильхельм Август Страндберг [49]. Страндберг известен в первую очередь своими переводами Байрона на шведский язык, а перевод «Моцарта и Сальери» так и не увидел свет в завершенном виде как отдельное издание.

Ч. Улофссон в обзоре переводов «Пиковой дамы» пишет, что самый первый перевод «Пиковой дамы» на шведский язык вышел в 1849 г. и был выполнен с французского перевода Проспера Мериме [5]. В той же работе можно найти список более поздних переводов данного произведения, в том числе первого перевода с русского языка, вышедшего только в 1947 г.

Важным шагом в ознакомлении шведского читателя с лирикой А.С. Пушкина стало издание в 1871 г. сборника поэтических переводов, выполненных поэтом Виктором Эммануэлем Эманом [31]. Сборник включал 28 стихотворений, в том числе «Зимнее утро», «Зимний вечер», «Монастырь на Казбеке», «Кавказ», «Узник», «Ангел», «Стансы» («В надежде славы и добра»), «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день») и т. д. Выполненные Эманом переложения стихотворений «Что в имени тебе моем», «Не пой, красавица, при мне», «Послание в Сибирь» и «Я помню чудное мгновенье» шведы считают «перлами искусства поэтического перевода» [6, с. 256].

В 1887 г. в Борго на шведском языке вышла антология русской поэзии, куда, наряду с лирическими произведениями Лермонтова и Некрасова, включены «Медный всадник» и несколько стихотворений Пушкина [41].

В 1889 г. увидели свет сразу два важных перевода в исполнении известного шведского ученого-слависта и переводчика Альфреда Йенсена:

«Бахчисарайский фонтан» (опубликован в журнале «Свенск календер») [19] и «Евгений Онегин» [18]. Издание «Евгения Онегина» в переводе Йенсена стало крупным событием в культурной жизни Швеции и других скандинавских стран. Помимо Пушкина, Йенсен активно переводил Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Лермонтова и Герцена с русского языка, а также ряд произведений славяноязычных авторов.

Немало сделал для популяризации произведений А.С. Пушкина также известный финляндский переводчик и филолог Рафаэль Линдквист. В 1900 г. журнал «Атенеум» напечатал повесть «Рославлев» [26], а в 1904 г. Линдквст издал на шведском языке большую антологию русской лирики, куда вошло 18 произведений Пушкина, включая «Памятник» и «Письмо Татьяны к Онегину» [52]. Вторая часть антологии с новыми переводами вышла в 1934 г. [53]. Линдквист пытался дать общее представление о русской лирической поэзии, которая, по словам составителя, «у русских, быть может, богаче, чем у любого другого народа». В 1930 г. в журнале «Финск тидскрифт» был напечатан сделанный Линдквистом перевод поэмы «Полтава» [25].

В 1916–1919 гг. в журнале «Идун» вышли повести «Метель» [30] и «Барышня-крестьянка» [29] в переводе Эрика Норлинга. Новый перевод «Метели», выполненный Эллен Рюделиус, вышел уже в 1924 г. [39].

В 1948 г. вышел сборник новых переводов «Повестей Белкина» и «Пиковой дамы» [40].

Сказки Пушкина в целом мало известны в Скандинавии, но в 1949 г. вышел перевод «Сказки о царе Салтане» авторства Бритт Халлквист [15].

Также в XX в. дважды в разных переводах выходила повесть «Кирджали»: в 1965 [55] и 1980 г. [33].

А в 1966 г. по шведскому радио передавали перевод поэмы «Каменный гость» [21].

Повесть «Гробовщик», не вошедшая в издание «Повестей Белкина» 1885 г., впервые увидела свет лишь в 1948 г. в переводе Греты Йельм [16], а затем была заново переведена с английского Карлом Фредрикссоном в 1993 г. [13]. Этот перевод и является самым последним на сегодняшний день переводом Пушкина на шведский язык.

Первый перевод Пушкина в Дании вышел в 1843 г., и это была «Капитанская дочка» в переводе Эдвина Мариуса Торсона [51]. Именно

благодаря его переводам в Дании появился интерес к русской литературе. Торсон получил образование в Копенгагенском университете: сначала изучал юриспруденцию, потом иностранные языки, в том числе, итальянский (и даже переводил с итальянского), но больше всего — славянские языки — русский, польский, чешский. Переводил много работ чешских писателей и русских классиков, например Лермонтова («Герой нашего времени») и Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), но эти переводы так и не были изданы. Также Торсон является автором нескольких научных работ по славянской литературе. Следует заметить, что «Капитанскую дочку» переводили и переиздавали позднее неоднократно. Переиздания перевода Торсона под другими названиями были в 1882, 1885 и 1911 гг. В 1885 г. произведение было издано в переводе Людвига Крагбалле [22], а в 1946 г. вышел сокращенный и упрощенный вариант для школьников в переводе Георга Сараува [47].

В переводе Торсона также вышла в 1855 г. повесть «Гробовщик» [50].

В 1860 г. известный переводчик Софус Бензон перевел на датский язык повести А.С. Пушкина [9]. Известно, что он переводил главным образом с французского, и с высокой долей вероятности эти переводы тоже были выполнены с французского издания.

В 1875 г. датская публика увидела первый перевод «Дубровского» [36], правда, неполный — заголовок гласит «Сцены из романа Пушкина». Переводчик неизвестен, равно как и автор опубликованного в том же году перевода «Пиковой дамы» [12].

Далее вплоть до 1930-х гг. в Дании главным образом выходили новые переводы и переиздания «Капитанской дочки» и других повестей.

Ввиду большей сложности поэтического текста, до XX в. практически не предпринималось попыток переводить на датский язык стихотворные произведения А.С. Пушкина. Первый перевод «Евгения Онегина» увидел свет только в 1930 г., выполнил его датский драматург и переводчик Петер Андреас Росенберг [37]. В издании значится, что переводил он с русского языка, однако «Евгений Онегин» — его единственный перевод с русского, и в Дании Росенберг известен главным образом своими переводами из Гёте. Отметим также, что по неясным причинам фамилия главного героя передана как «Онгин». В 1938 г. перевод был переиздан с более точной передачей фамилии Онегина.

В 1937 г. вышел сборник стихотворений и пьес, посвященный 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина с подзаголовком «Издано кружком датских и русских почитателей» [28].

В разные годы XX в. неоднократно публиковались переиздания «Дубровского», «Пиковой дамы», «Гробовщика» — в том числе в новых переводах Эрика Хоршера [17].

Последним на сегодняшний день переводом Пушкина на датский язык можно считать новый, вышедший в 1975 г. анонимный перевод «Евгения Онегина» [8].

Интересно отметить разнообразие вариантов транслитерации фамилии Пушкина на датский язык. «Pouschkin», «Puschkin», «Pushkin» и «Puskin» не устоялись в языке, в отличие от наиболее частотного и достаточно точного «Pusjkin».

Но самая, пожалуй, сложная судьба сложилась у произведений великого русского писателя в Норвегии. Имя А.С. Пушкина было известно в Норвегии давно, однако широким кругам норвежского народа его произведения стали доступны лишь со второго десятилетия XX в. Так поздно это произошло из-за ряда исторических обстоятельств: с конца XIV в. и вплоть до 1814 г. Норвегия находилась в унии с Данией на положении отсталой провинции, и к XIX в. в Норвегии не было своего литературного языка. В 1814 г. страна приняла свою конституцию и перешла в унию со Швецией, в которой, однако, имела больше политических свобод. Эти события привели к подъему национального самосознания, который сопровождался активной работой над созданием собственного литературного языка. Работа эта велась одновременно по двум фронтам. С одной стороны, группа реформаторов занималась «норвегизацией» существовавшего в стране письменного датского языка и приближением его к «народному» норвежскому произношению путем постепенных реформ. Эта версия языка позднее получила название «букмол», т. е. «книжная речь». С другой стороны, лингвист-самоучка Ивар Осен в середине XIX в. на основе синтеза западнонорвежских диалектов создал более архаичный литературный язык, со временем получивший название «нюношк» — «новонорвежский». Между сторонниками двух форм литературного языка развернулась ожесточенная борьба, на них создавались собственные литературные произведения. Это отвлекало потенциальных переводчиков от иностранной литературы.

С другой стороны, в течение всего XIX в. консервативные формы букмола были настолько близки к датскому языку, что грамотное население могло без труда пользоваться датскими переводами. Еще одна причина заключается, вероятно, в том, что в таких условиях просто не нашлось человека, одновременно владевшего бы русским и одной из литературных форм норвежского языка, которые были уравнены в правах в 1885 г.

Таким образом, норвежские литераторы и переводчики обратили свои взоры в сторону русской литературы лишь в начале XX в.

Переводы начали с прозаических текстов. Так, в 1915 г. в переводе Ибен Кристенсен был издан «Дубровский» [23], в 1917 г. появилась «Пиковая дама» [24] в переводе драматурга Хельге Крога.

После этого новые переводы произведений Пушкина не появлялись почти на протяжении 30 лет — в области экономики Норвегия первой половины XX в. преимущественно концентрировалась на индустриализации, а в области культуры — на собственных писателях.

В 1946 г. была издана «Капитанская дочка» [20] в переводе Нильса Хьера, затем в 1948 г. последовали «Повести Белкина» и «Пиковая дама», напечатанные в одном издании в переводе Анналисе Урбюэ [54].

В 70-е гг. XX в. норвежцы активно берутся за перевод поэзии и драм Пушкина. Все поэтические произведения и большая часть первых переводов драматических произведений выполнены на нюношк. Над большинством этих переводов работал известный норвежский журналист и филолог-русист Улав Рюттер. Нюношк считается «народным» языком, и существует довольно романтическая теория, распространенная последователями Ивара Осена в XIX в., о том, что любая поэзия на эту форму языка ложится легче и естественнее, чем на букмол. Впрочем, вряд ли Рюттер руководствовался именно этими соображениями, так как абсолютно все созданные им переводы, в частности и прозаические, например «Война и мир» Л.Н. Толстого, выполнены на нюношк. Тем не менее Ольга Комарова в статье «Некоторые размышления о переводах “Бориса Годунова” на норвежский» утверждает, что нюношк особенно хорошо справляется с передачей «как исторической и архаичной лексики, так и гибкостью просторечия» [4].

В 1966 г. вышел перевод «Евгения Онегина» [45], в 1973 г. — сборник, куда вошло в общей сложности 41 переведенное стихотворное произведение, в том числе «К Чаадаеву», «Песнь о вещем Олеге», «Зимняя дорога»,

«Бахчисарайский фонтан», «Пророк» и др. [42], в 1974 г. в одном издании были опубликованы переводы «Бориса Годунова», «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» [44].

Помимо поэзии и пьес Пушкина, Рюттер переводил на нюношк уже изданные ранее произведения: «Капитанская дочка» в 1971 г. [46], «Повести Белкина и другие рассказы («Пиковая дама», «Кирджали», «Арап Петра Великого») в 1972 г. [43].

В 1970 г. на букмол заново были переведены несколько прозаических произведений. Переводы на более современном языке (в первую очередь с точки зрения орфографии — после языковых реформ 1917 и 1938 гг. это было необходимо) выполнила Олауг Бердал: в одном издании вышли «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Дубровский» [10].

В 1992 г. Эрик Бюстад заново переводит «Бориса Годунова» [11]. Данный перевод — обработка подстрочника, который выполнил Кнюд Хорнсхёй. Бюстад неоднократно переводил на норвежский произведения Шекспира и в данном случае попытался передать текст подстрочника с помощью шекспировской строфы.

Из сказок Пушкина на норвежский переведена только «Сказка о царе Салтане». Перевод с подстрочника Ю. Эрьясетера в 1996 г. выполнила Сибил Грефин Шёнфельдт [48].

Таким образом, переводы Пушкина на норвежский появились позже, чем переводы на датский и шведский, однако на сегодняшний день на норвежский все-таки переведены ключевые произведения Пушкина.

В целом анализ истории переводов произведений А.С. Пушкина на скандинавские языки показывает следующее: раньше всего начали переводить его произведения на шведский язык. Важную роль, ввиду географической близости к России, сыграли в этом финляндские переводчики. Количество и жанровое разнообразие произведений, переведенных на шведский язык, также превосходит переводы на датский и норвежский. Самыми популярными произведениями А.С. Пушкина, неоднократно переводившимися на все скандинавские языки, стали «Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Дубровский» и «Повести Белкина». Из поэтических произведений крупных форм известен в первую очередь «Евгений Онегин» и — в меньшей степени — «Борис Годунов». Единственной сказкой, переведенной на скандинавские языки, стала «Сказка о царе Салтане». Лирику

А.С. Пушкина переводили относительно поздно и немного, что объясняют сложностью его слога и недостаточной прибыльностью издания поэтических произведений малых форм. Некоторые из самых ранних переводов выполнялись через языки-посредники — французский и немецкий, однако большая часть переводов выполнена напрямую с русского языка, что свидетельствует о близком знакомстве скандинавских литераторов и переводчиков с русской культурой.

Список литературы

1 *Алексеев М.П.* Пушкин на Западе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 3. С. 104–151.

2 *Иванов А.Н.* Русские писатели как константы шведской культуры // Информационный гуманитарный портал «Знание. Умение. Понимание». 2010. Вып. 4. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/4/Ivanov/ (дата обращения: 08.06.2019).

3 *Кандель Б.Л.* Указатель переводов романа «Капитанская дочка» на иностранные языки // *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. Л.: Наука, 1984. С. 297–317.

4 *Комарова О.* Некоторые размышления о переводах «Бориса Годунова» на норвежский язык // Poljarnyj Vestnik: Norwegian Journal of Slavic Studies. 1999. Vol. 2. С. 30–45.

5 *Улофссон Ч.* «Пиковая дама» А.С. Пушкина в шведских переводах // Болдинские чтения. Саранск: Гос. лит.-мемориальный и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», 2011. С. 243–250.

6 *Шарыпкин Д.М.* Пушкин в шведской литературе // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука, 1974. Т. 7. С. 251–262.

7 *A.H.*: Puschkin A. Kaptenens dotter // Puschkin A. Noveller / Ofvers. af A.H. [Adele Willman]. Uppsala: Universal-Bibl. Förl. exped., 1885. S. 1–174.

8 *Anonym*: Pusjkin A.: Evgenij Onegin // oversat af Anonym. Århus, Akademisk Boghandel, 1970. 273 s.

9 *Benzon S.*: Pouschkin A.: Russiske Noveller. Ved S. Benzon. L. Jordan, 1860. 68 s.

10 *Berdal O.*: Pusjkin A. Spar Dame; Kapteinens Datter; Dubrovskij / Overs. av Olaug Berdal. Oslo: Samlerens Bokklubb, 1970. 332 s.

11 *Bystad E.*: Pusjkin A. Boris Godunov / Overs. av Erik Bystad, og Knud Hornshøj. Oslo: Gyldendal, 1992. 139 s.

12 Fra Fremmede Forfattere: Puschkin A. Spader-Dame // Antologien Fra Fremmede Forfattere. 1875.

13 *Fredriksson K.G.*: Puschkin A. Kistmakaren / översättning Lilian och Karl G. Fredriksson // Dukat för mord: 22 matmord ur världslitteraturen. Stockholm: Trevi, 1993. S. 146–153.

14 *Håkanson N.* Otto Adolf Meurman // Svenskt översättarlexikon. URL: https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Otto_Adolf_Meurman (дата обращения: 08.06.2019).

15 *Hallquist B.G.*: Sagan om tsar Saltan / översättning Britt G. Hallqvist // Min skattkammare. 6 Östan om sol, västan om måne. Stockholm: Natur och kultur, 1949. S. 99–113.

16 *Hjelm G.*: Puschkin A. Likkistfabrikanten / översättning Greta Hjelm // All världens spökhistorier. Stockholm: Bonnier, 1948. S. 575–583.

17 *Horskjær E.*: Pusjkin, A. Ligkistesnedkeren / oversat af Erik Horskjær // Antologien Spøgelseshistorier fra hele verden. 1966. S. 303–312.

18 *Jensen A.*: Puschkin A. Eugen Onegin: rysk sederoman på vers / öfversättning av Alfred Jensen // Bonnier, 1889a. 198 s.

19 *Jensen A.*: Puschkin A. Tårekällan i Bachtschisaraj / öfversättning Alfred Jensen // Svensk kalender. 1889. Nr. 9. S. 46–64.

20 *Kjær N.*: Pusjkin A. Kommandantens Datter / Overs. av Nils Kjaer. Oslo: Helge Erichsen, 1946. 118 s.

21 *Kjellberg L.*: Puschkin A. Stengästen / översättning Lennart Kjellberg // Sänd i P1 22/5. 1966.

22 *Kragballe L.*: Pusjkin A.: Kapitainens Datter. Novelle. Oversat af L. Kragballe. Hagerup, 1885. 214 s.

23 *Kristensen I.*: Pusjkin A. Dubrowsky / Overs. av Iben Christensen. Kristiania: Helge Erichsen, 1915. 103 s.

24 *Krog H.*: Pusjkin A. Spardame / Overs. av Helge Krog. Kristiania: Helge Erichsen, 1917. 114 s.

25 *Lindquist R.*: Puschkin A. Poltava: brottstycke / översättning Rafael Lindqvist // Finsk tidskrift. 109(1930). S. 318–322.

26 *Lindquist R.*: Puschkin A. Roslavljeff: utdrag ur en rysk dams outgifna memoarer (år 1811) / översättning Rafael Lindqvist // Ateneum: internationell, illustrerad tidskrift för literatur, konst och spörsmål af allmänt intresse. 1900. Nr. 3. S. 199–207.

27 *Meurman O.A.D.*: Puschkin A. Kaptenens dotter. Berättelser af Alexander Puschkin / Öfvers. från ryskan af Otto A.D. Meurman. Stockholm, 1841. 186 s.

28 *Mindebog*: Puschkin A.: 1799–1837. Mindebog. Udg. af en Kreds af danske og russiske Beundrere. Under Redaktion af Kai Flor, W. van der Vliet og S. de Turczin. København: Schønberg, 1937. 202 s.

29 *Norling E.*: Puschkin A. Adelsfröken som bondflicka: novell / översatt av Erik Norling // Idun 1919: 32, 33, 34 (häftena 32–34 är opaginerade), 35. S. 494–495.

30 *Norling E.*: Puschkin A. Snöstormen: novell / öfversatt af Erik Norling // 1916: 18. S. 282. 1916: 19. S. 302–303.

31 *Öman V.E.*: Puschkin A. Sånger / öfversatta af V.E. Öman. Örebro: Abr. Bohlin, 1871. 52 s.

32 *Pajkull F.*: Puschkin A. Hårda tider / Ofvers. af Fredrique Pajkull // Familien journal Svea, 1894.
33 *Palmaer O.*: Puschkin A. Kirdzjali / översättning Ola Palmaer // Förr och nu. 1980. Nr. 2. S. 21–25.
34 *Platen F.A.*: Puschkin A. Fången i Kaukasien. Poem af Alex. Puschkin / Öfversättning af Fredrik A. von Platen // Finsk Tidskrift. T. 11, H. 1, januari 1882. S. 424–438.
35 *Platen F.A.*: Puschkin A. Minne af Kaukasien / Öfversättning ifrån ryskan af Fredrik A. von Platen. Åbo, 1825. 32 C.
36 *R.C.*: Pusjkin A.: Scener af Pusjkins Roman «Dubrovskij». Ved R. C. // Skizzer og Fortællinger fra «Roeskilde-Avis's» Feuilleton. 1875.
37 *Rosenberg P.A.*: Pushkin A.: Eugen Ongin. Roman paa Vers i ni Sange. Oversat fra Russisk af P.A. Rosenberg. Hagerup, 1930. 192 s.
38 *Runeberg J.L.* Efterlemnade skrifter. Stockholm: Beijer, 1878. Bd. 1. S. 33.
39 *Rydelius E.*: Puschkin A. Köra vilse / översättning från ryskan av Ellen Rydelius // Bonniers veckotidning. 1924: 28. S. 6–9.
40 *Ryska klassiker*, 12: Spader dam och andra noveller / översättning av Manja Benkov (Spader dam), Eugen von Sabsay och Chrissy Sterzel (Bjelkins berättelser) – Stockholm: Tiden, 1948.
41 *Ryska skalder*. Dikter af Puschkin, Lermontoff, Nekrasoff. Öfversätta af G. Aminoff. Borgå: Werner Söderström, 1887. XXX, 133 S.
42 *Rytter O.*: Pusjkin A. Min Bauta Og Andre Dikt / Overs. av Olav Rytter. Oslo: Samlaget, 1973. 98 s.
43 *Rytter O.*: Pusjkin A. Bjelkins Forteljingar Og Andre Noveller / Overs. av Olav Rytter. Oslo: Samlaget, 1972. 191 s.
44 *Rytter O.*: Pusjkin A. Boris Godunov: Tillegg: Den Gjerrige Riddaren Og Mozart Og Salieri / Overs. av Olav Rytter. Oslo: Samlaget, 1974. 144 s.
45 *Rytter O.*: Pusjkin A. Jevgenij Onegin: Roman I Vers / Overs. av Olav Rytter. Oslo: Samlaget, 1966. 285 s.
46 *Rytter O.*: Pusjkin A. Kapteinsdottera: Roman / Overs. av Olav Rytter. Oslo: Samlaget, 1971. 150 s.
47 *Sarauw G.*: Puschkin A. Kapitanskaja dotjka. [Kaptajnens Datter. I forkortet og forenklet Udg. til Skoler [ved] Georg Sarauw]. Grafisk Forlag, 1946. 64 s.
48 *Schönfeldt S.G.*: Pusjkin A. Eventyret Om Tsar Saltan / Overs. av Schönfeldt, Sybil Gräfin og Jo Ørjasæter. Oslo: Cappelen, 1996. 26 s.
49 *Strandberg C.W.A.*: Puschkin A. Mozart och Salieri: två scener på vers (fragment efter Alexander Puschkin) / öfversatt af C.W.A. Strandberg // Stockholms Aftonpost (Morgonposten). 1850. Nr. 258.
50 *Thorson E.M.*: Pusjkin A.: Ligkistefabrikanten // Bibliothek for Oversættelser og Bearbeijdelse af den slaviske æsthetiske Literatur. 1855. S. 31–43.

51 *Thorson E.M.*: Pusjkin, A. Capitainens Datter. Historisk Fortælling. Fra Russisk ved E.M. Thorson. L. Jordan, 1843.
52 *Ur Rysslands sång*: dikter / öfversatta från orginalspråket af Rafael Lindqvist. Lindqvist, Rafael. Helsingfors: Helios, 1904. 453 s.
53 *Ur Rysslands sång*. 2:2 / öfversatta från orginalspråket af Rafael Lindqvist. Lindqvist, Rafael Helsingfors: Blinkfyren, 1934.
54 *Urbye A.*: Pusjkin A. Bjelkins Fortellinger Og Spardame / Overs. av Annalise Urbye. Oslo: Aschehoug, 1948. 224 s.
55 *Wickman A.*: Puschkin A. Kirdschali / översättning Asta Wickman // Svenska Dagbladet. 1965. Nr. 4/4.

References

1 Alekseev M.P. Pushkin na Zapade [Pushkin in the West]. *Pushkin. Vremennik Pushkinskoi komissii* [Pushkin. Annals of the Pushkin Committee]. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1937, vol. 3, pp. 104–151. (In Russ.)

2 Ivanov A.N. Russkie pisateli kak konstanty shvedskoi kul'tury [Russian Writers as Constants of Swedish Culture]. *Informatsionnyi gumanitarnyi portal "Znanie. Umenie. Ponimanie"* [Humanitarian Information Portal "Knowledge. Competence. Understanding]. 2010. Vol. 4. Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/4/Ivanov/ (Accessed 08 June 2019). (In Russ.)

3 Kandel' B.L. Ukazatel' perevodov romana "Kapitanskaia dochka" na inostrannye iazyki [Index of "Captain's Daughter" Translations into Foreign Languages]. In: Pushkin A.S. *Kapitanskaia dochka* [Captain's Daughter]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 297–317. (In Russ.)

4 Komarova O. Nekotorye razmyshleniia o perevodakh "Borisa Godunova" na norvezhskii iazyk [Some Thoughts on Translations of "Boris Godunov" into Norwegian]. *Poliarnyi Vestnik: Norwegian Journal of Slavic Studies,* 1999, vol. 2, pp. 30–45. (In Russ.)

5 Ulofsson Ch. "Pikovaia dama" A.S. Pushkina v shvedskikh perevodakh ["Queen of Spades" by A.S. Pushkin in Swedish translations]. In: *Boldinskie chteniia* [Boldino Readings]. Saransk, Gos. lit.-memorial'nyi i prirodnyi muzei-zapovednik A.S. Pushkina "Boldino" Publ., 2011, pp. 243–250. (In Russ.)

6 Sharypkin D.M. Pushkin v shvedskoi literature [Pushkin in Swedish Literature]. In: *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [Pushkin: Studies and Papers], AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). Leningrad, Nauka Publ., 1974, vol. 7, pp. 251–262. (In Russ.)

7 A.H.: Puschkin A. Kaptenens dotter. Puschkin A. *Noveller*, ofvers. af A.H. [Adele Willman]. Uppsala, Universal-Bibl. Förl. exped., 1885, s. 1–174. (In Swedish)

8 Anonym: Pusjkin A.: *Evgenij Onegin*, oversat af Anonym. Århus, Akademisk Boghandel, 1970. 273 s. (In Danish)

9 Benzon S.: Pouschkin A.: *Russiske Noveller*. Ved S. Benzon. L. Jordan, 1860. 68 s. (In Danish)

10 Berdal O.: Pusjkin A. *Spar Dame; Kapteinens Datter; Dubrovskij*, overs. av Olaug Berdal. Oslo, Samlerens Bokklubb, 1970. 332 s. (In Norwegian)

11 Bystad E.: Pusjkin A. *Boris Godunov*, overs. av Erik Bystad, og Knud Hornshøj. Oslo, Gyldendal, 1992. 139 s. (In Norwegian)

12 Fra Fremmede Forfattere: Puschkin A. *Spader-Dame. Antologien Fra Fremmede Forfattere.* 1875. (In Danish)

13 Fredriksson K.G.: Puschkin A. *Kistmakaren*, översättning Lilian och Karl G. Fredriksson. Dukat för mord: 22 matmord ur världslitteraturen. Stockholm: Trevi, 1993, s. 146–153. (In Swedish)

14 Håkanson N. *Otto Adolf Meurman. Svenskt översättarlexikon*. Available at: https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Otto_Adolf_Meurman (Accessed 08 June 2019). (In Swedish)

15 Hallquist B.G.: *Sagan om tsar Saltan*, översättning Britt G. Hallqvist. Min skattkammare. 6 Östan om sol, västan om måne. Stockholm, Natur och kultur, 1949, s. 99–113. (In Swedish)

16 Hjelm G.: Puschkin A. *Likkistfabrikanten*, översättning Greta Hjelm. All världens spökhistorier. Stockholm, Bonnier, 1948, s. 575–583. (In Swedish)

17 Horskjær E.: Pusjkin, A. Ligkistesnedkeren, oversat af Erik Horskjær. *Antologien Spøgelseshistorier fra hele verden*. 1966, s. 303–312. (In Danish)

18 Jensen A.: Puschkin A. *Eugen Onegin: rysk sederoman på vers*, öfversättning av Alfred Jensen. Bonnier, 1889. 198 s. (In Swedish)

19 Jensen A.: Puschkin A. *Tårekällan i Bachtschisaraj*, öfversättning Alfred Jensen. Svensk kalender. 1889, Nr. 9, s. 46–64. (In Swedish)

20 Kjær N.: Pusjkin A. *Kommandantens Datter*, overs. av Nils Kjaer. Oslo, Helge Erichsen, 1946. 118 s. (In Norwegian)

21 Kjellberg L.: Puschkin A. *Stengästen*, översättning Lennart Kjellberg. Sänd i P1 22/5. 1966. (In Swedish)

22 Kragballe L.: Pusjkin A.: *Kapitainens Datter. Novelle*, oversat af L. Kragballe. Hagerup, 1885. 214 s. (In Danish)

23 Kristensen I.: Pusjkin A. *Dubrowsky*, overs. av Iben Christensen. Kristiania, Helge Erichsen, 1915. 103 s. (In Norwegian)

24 Krog H.: Pusjkin A. *Spardame*, overs. Av Helge Krog. Kristiania: Helge Erichsen, 1917. 114 s. (In Norwegian)

25 Lindquist R.: Puschkin A. *Poltava: brottstycke*, översättning Rafael Lindqvist. Finsk tidskrift 109(1930), s. 318–322. (In Swedish)

26 Lindquist R.: Puschkin A. *Roslavljeff: utdrag ur en rysk dams outgifna memoarer (år 1811)*, översättning Rafael Lindqvist. Ateneum: internationell, illustrerad tidskrift för literatur, konst och spörsmål af allmänt intresse. 1900, Nr. 3, s. 199–207. (In Swedish)

27 Meurman O.A.D.: Puschkin A. *Kaptenens dotter. Berättelser af Alexander Puschkin*, öfvers. från ryskan af Otto A.D. Meurman. Stockholm, 1841. 186 s. (In Swedish)

28 Mindebog: Puschkin A.: *1799–1837. Mindebog. Udg. af en Kreds af danske og russiske Beundrere*. Under Redaktion af Kai Flor, W. van der Vliet og S. de Turczin. København, Schønberg, 1937. 202 s. (In Danish)

29 Norling E.: Puschkin A. *Adelsfröken som bondflicka*: *novell*. översatt av Erik Norling. Idun 1919: 32, 33, 34 (häftena 32–34 är opaginerade), 35, s. 494–495. (In Swedish)

30 Norling E.: Puschkin A. *Snöstormen: novell*, öfversatt af Erik Norling. 1916: 18, s. 282. 1916: 19, s. 302–303. (In Swedish)

31 Öman V.E.: Puschkin A. *Sånger*, öfversatta af V.E. Öman. Örebro, Abr. Bohlin, 1871. 52 s. (In Swedish)

32 Pajkull F.: Puschkin A. *Hårda tider*, öfvers. af Fredrique Pajkull. Familien journal Svea, 1894. (In Swedish)

33 Palmaer O.: Puschkin A. *Kirdzjali*, översättning Ola Palmaer. Förr och nu. 1980, Nr. 2, s. 21–25. (In Swedish)

34 Platen F.A.: Puschkin A. *Fången i Kaukasien. Poem af Alex. Puschkin*, öfversättning af Fredrik A. von Platen. Finsk Tidskrift, T. 11, H. 1, januari 1882, s. 424–438. (In Swedish)

35 Platen F.A.: Puschkin A. *Minne af Kaukasien*, öfversättning ifrån ryskan af Fredrik A. von Platen. Åbo, 1825. 32 C. (In Swedish)

36 R.C.: Pusjkin A.: *Scener af Pusjkins Roman "Dubrovskij"*. Ved R.C. Skizzer og Fortællinger fra "Roeskilde-Avis's" Feuilleton. 1875. (In Danish)

37 Rosenberg P.A.: Pushkin A.: *Eugen Ongin. Roman paa Vers i ni Sange*. Oversat fra Russisk af P.A. Rosenberg. Hagerup, 1930. 192 s. (In Danish)

38 Runeberg J.L. *Efterlemnade skrifter*. Stockholm, Beijer, 1878. Bd. 1, s. 33. (In Swedish)

39 Rydelius E.: Puschkin A. *Köra vilse*, översättning från ryskan av Ellen Rydelius. Bonniers veckotidning. 1924: 28, s. 6–9. (In Swedish)

40 Ryska klassiker; 12: *Spader dam och andra noveller*, översättning av Manja Benkov (Spader dam), Eugen von Sabsay och Chrissy Sterzel (Bjelkins berättelser). Stockholm, Tiden, 1948. (In Swedish)

41 Ryska skalder. *Dikter af Puschkin, Lermontoff, Nekrasoff*. Öfversätta af G. Aminoff. Borgå, Werner Söderström, 1887. XXX, 133 S. (In Swedish)

42 Rytter O.: Pusjkin A. *Min Bauta Og Andre Dikt*, overs. av Olav Rytter. Oslo, Samlaget, 1973. 98 s. (In Norwegian)

43 Rytter O.: Pusjkin A. *Bjelkins Forteljingar Og Andre Noveller*, overs. av Olav Rytter. Oslo, Samlaget, 1972. 191 s. (In Norwegian)

44 Rytter O.: Pusjkin A. *Boris Godunov: Tillegg: Den Gjerrige Riddaren Og Mozart Og Salieri*, overs. av Olav Rytter. Oslo, Samlaget, 1974. 144 s. (In Norwegian)

45 Rytter O.: Pusjkin A. *Jevgenij Onegin: Roman I Vers*, overs. av Olav Rytter. Oslo, Samlaget, 1966. 285 s. (In Norwegian)

46 Rytter O.: Pusjkin A. *Kapteinsdottera: Roman*, overs. av Olav Rytter. Oslo: Samlaget, 1971. 150 s. (In Norwegian)

47 Sarauw G.: Puschkin A. *Kapitanskaja dotjka*. [Kaptajnens Datter. I forkortet og forenklet Udg. til Skoler [ved] Georg Sarauw]. Grafisk Forlag, 1946. 64 s. (In Danish)

48 Schönfeldt S.G.: Pusjkin A. *Eventyret Om Tsar Saltan*, overs. av Schönfeldt, Sybil Gräfin og Jo Ørjasæter. Oslo, Cappelen, 1996. 26 s. (In Norwegian)

49 Strandberg C.W.A.: Puschkin A. *Mozart och Salieri: två scener på vers (fragment efter Alexander Puschkin)*, öfversatt af C.W.A. Strandberg. Stockholms Aftonpost (Morgonposten). 1850, nr. 258. (In Swedish)

50 Thorson E.M.: Pusjkin A.: *Ligkistefabrikanten*. Bibliothek for Oversættelser og Bearbeijdelse af den slaviske æsthetiske Literatur. 1855. S. 31–43. (In Danish)

51 Thorson E.M.: Pusjkin, A. *Capitainens Datter. Historisk Fortælling*. Fra Russisk ved E.M. Thorson. L. Jordan, 1843. (In Danish)
52 *Ur Rysslands sång: dikter*, öfversatta från orginalspråket af Rafael Lindqvist. Lindqvist, Rafael. Helsingfors, Helios, 1904. 453 s. (In Swedish)
53 *Ur Rysslands sång. 2:2*, öfversatta från orginalspråket af Rafael Lindqvist. Lindqvist, Rafael Helsingfors, Blinkfyren, 1934. (In Swedish)
54 Urbye A.: Pusjkin A. *Bjelkins Fortellinger Og Spardame*, overs. av Annalise Urbye. Oslo, Aschehoug, 1948. 224 s. (In Norwegian)
55 Wickman A.: Puschkin A. *Kirdschali*, översättning Asta Wickman. Svenska Dagbladet. Nr. 4/4, 1965. (In Swedish)

УДК 82.09
ББК 83+83.3(2Рос=Рус)

О МЕЖДУНАРОДНЫХ СВЯЗЯХ А.Н. ВЕСЕЛОВСКОГО И ВОСПРИЯТИИ ЕГО ТВОРЧЕСТВА ЗА РУБЕЖОМ В XIX В.

© 2020 г. Т.В. Говенько
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 13 марта 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-326-353

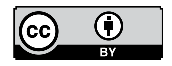
Аннотация: В статье освещаются страницы биографии А.Н. Веселовского, которые отражают его международные связи; приводятся факты личной и эпистолярной коммуникации российского академика; оценивается его вклад в международную науку второй половины XIX столетия в контексте восприятия таких его трудов, как «Данте и символическая поэзия католичества» (1865), «Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия» (1870), «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875–1877), «Из истории романа и повести» (1886, 1888) и других. На протяжении всей жизни А.Н. Веселовский стремился к расширению контактов с западноевропейскими учеными для обмена информацией, новыми методологиями и концептуально-теоретическими моделями. Опубликовав порядка 40 статей на иностранных языках, он способствовал введению в мировую науку славянского и византийского материала, а также продвижению отечественной науки за рубежом.

Ключевые слова: история филологической науки XIX столетия, А.Н. Веселовский, романистика, славистика, историческая поэтика.

Информация об авторе: Татьяна Владимировна Говенько — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-1296-8399

E-mail: govenko@mail.ru

Для цитирования: *Говенько Т.В.* О международных связях А.Н. Веселовского и восприятии его творчества за рубежом в XIX в. // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 326–353. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-326-353



ON THE INTERNATIONAL RELATIONS OF A.N. VESELOVSKY AND PERCEPTION OF HIS WORK ABROAD IN THE 19TH CENTURY

© 2020. T.V. Govenko
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 13, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article highlights the parts of A.N. Veselovsky's biography that reflect his connections with Western European science, cites the facts from his personal and epistolary communication, and estimates his contribution to the major scientific activities of the second half of the 19th century in the context of perception of such works as *Dante and the Symbolic Poeret of Catholicism* (1865), *Villa Alberti. New Materials for the Characterization of the Literary and Social Breakthrough in the Italian Life of the 14th–15th century* (1870), *Experiments on the History of the Development of the Christian Legend* (1875–1877), *From the History of the Novel and the Story* (1886, 1888) and others. A.N. Veselovsky sought to expand contacts with Western European scholars to exchange information, new methodologies, and conceptual and theoretical models. He published about 40 articles in foreign languages and contributed to the introduction of Slavic and Byzantine material to the world science, as well as to promoting Russian philology abroad.

Keywords: history of 19th century philology, A.N. Veselovsky, romance, Slavistics, historical poetics.

Information about the author: Tatiana V. Govenko, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-1296-8399

E-mail: govenko@mail.ru

For citation: Govenko T.V. On the International Relations of A.N. Veselovsky and Perception of His Work Abroad in the 19th Century. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 326–353. (In Russ.)DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-326-353

В 1858 г. А.Н. Веселовский окончил Императорский Московский университет с золотой медалью и с почетным званием кандидата, однако при всех открывшихся перед ним возможностях, он не спешил с написанием диссертации, так как был уверен, что «вынесенные из университета познания по западной литературе и языкам были недостаточны» [19, с. 264]. Чтобы заполнить пробелы своего научного образования, осенью 1859 г. Веселовский поступил на должность домашнего учителя в семью князя и княгини Голицыных и почти три года прожил вместе с ними за границей, лишь изредка появляясь в России.

В письмах, адресованных родителям, Веселовский подробно сообщал в основном о своих домашних занятиях, к которым его побуждало «книжное самолюбие» [7, с. 112]: в одном только блокноте, датированном 1860 г., находим список из 890 прочитанных им книг[1]. Иначе обстояло дело с личным общением. Находясь около года в Мадриде, Веселовский, к своему удивлению, не нашел там ни литературных вечеров, ни обществ, да и университетская программа его сильно разочаровала: «о том, что мы зовем сравнительной филологией, нет и помина» [7, с. 51], — записал он в дневнике.

В 1862 г. Веселовский на короткое время вернулся в Москву и осенью вновь уехал за границу: по рекомендации Императорского Московского университета он был в числе первых командирован Министерством народного просвещения специализироваться на истории всеобщей литературы. Чтобы сдать магистерский экзамен, кандидат должен был читать в подлиннике и анализировать «Старшую Эдду», «Песнь о Нибелунгах»,

1 РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 2. Ед. хр. 14.

«Гудрун», «Беовульфа», «Спасителя», «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде», произведения Вальтера фон дер Фогельвайде, Данте, Боккаччо, Рабле и многих других; владеть как минимум пятью современными иностранными и несколькими древними языками; знать содержание научных трудов ведущих специалистов отрасли. С этими непростыми задачами Веселовский намеревался справиться в Берлинском университете. Своими планами и сомнениями сразу по приезде на место он обстоятельно поделился с отцом — Николаем Алексеевичем Веселовским:

Пятница, 31 октября н. ст., 1862 г.

Я пропустил целую неделю; не написал Вам по той простой причине, что нечего было писать, и я сам блуждал, не установившись, не зная куда голову приклонить. Теперь я оселся совершенно, взял квартиру на целую зиму и мой постоянный (надо надеяться) адрес: Berlin, Mittelstrasse, № 63. Завтра пойду матрикулироваться[2], без чего нет возможности правильно и продолжительно посещать университетские курсы. Матрикуляция стоит 6 талеров, да еще каждому профессору придется заплатить талеров по 5 за целый курс — оно и обойдется немногим дешевле платы, взносимой нашими студентами. Я живу в двух шагах от университета, и так как квартиры поблизости университета дороже, а я приехал поздно (впрочем за неделю до начала лекций), то плачу довольно дорого: 15 талеров в месяц за две хорошенькие комнаты, с хорошей мебелью и прислугой. За отопление платится особо, обед 10 талеров в месяц очень хороший, но можно иметь порядочный и за 6 талеров. Из всего этого Вы можете заключить, как сложится мой бюджет. Беда одна: профессоров много и лекций много, от 8 часов утра до 7 вечера, а выбор все же труден. Вот по предмету классической филологии — пишу это для Феди[3] — здесь выбор возможен: Бёкх[4], Эм. Беккер[5], Герхардт[6],

2 Матрикуляция — прохождение экзамена или иного требования, предъявляемого к поступающему в высшее учебное заведение.

3 Брат А.Н. Веселовского — Федор (1839–1867), был младше его на один год. Писал диссертацию по классической филологии. Скоропостижно скончался в Греции, куда направился с научными целями.

4 Август Бёк (Ph.A. Böckh, 1785–1867) — немецкий филолог и историк-эллинист.

5 Иммануил Беккер (Im. Bekker, 1785–1871), немецкий филолог, выверял и издавал манускрипты древнегреческих авторов: Платона, Фукидида, Аристофана, Геродота и т. д.

6 Эдуард Гергардт (Fr.W.E. Gerhard, 1795–1867) — немецкий археолог, собиратель и систематизатор классических древностей Греции и Рима.

Киперт[7], Hübner[8], Mullach[9], Friederichs[10], Mommsen[11] — чего хочешь, того и просишь. Много ориенталистов и только два профессора по германским наречиям: Масман[12] и Мюлленгоф[13], — оба отчаянные буквоеды и довольно отсталые господа. Мангардт[14], как нарочно, уехал в Данциг. Я слушаю Мюлленгофа, потому что он все же лучше Масмана: четыре часа в неделю Нибелунги (библиографическое введение и чтение текста) и четыре часа Эдда. Эддой я думаю заниматься дома по тем соображениям, что оно удобнее, и грамматику можно изучить по книгам, а то приходится теряться среди бездны мелочей, да и те Мюлленгоф выкрадывает из книжки о Дитрихе[15]. Следовательно, только четыре часа Нибелунгов, от 4 до 5 часов. Потом Гоше[16], от 6–7, читает тоже 4 лекции в неделю, историю средневековой литературы: читает чрезвычайно обще, источники из вторых рук, но это именно меня и интересует, потому что нечто в этом роде придется, быть может, и мне читать в университете. Думал было слушать Штейнталя[17], даже заниматься санскритскими языками, но пока оставил намерение, по той причине, что у меня и без того два языка на руках, хорошо будет, если и с ними справлюсь. Чтобы час от 5 до 6 не пропадал даром, хочу послушать какой-нибудь общий образовательный курс, чтоб освятиться после Мюлленгофа. Я душой выбрал Дройзена[18] (История революционного периода) или Группе[19] (История греческой философии). Дройзен, говорят, читает вели-

7 Генрих Киперт (H. Kiepert, 1818–1899) — немецкий географ, картограф.

8 Эмил Хюбнер (E. Hübner, 1834–1901) — немецкий филолог-классик.

9 Фридрих Муллах (Fr.W.A. Mullach, 1807–1882) — немецкий филолог-неогрецист, историк философии.

10 Карл Фридерих (C. Friederichs, 1831–1871) — немецкий археолог.

11 Теодор Моммзен (T. Mommsen, 1817–1903) — немецкий историк, знаток древнеримского права, истории, литературы и искусства. Лауреат Нобелевской премии по литературе. С 1858 г. возглавлял кафедру древней истории Берлинского университета.

12 Ганс Масман (H.Fr. Massmann, 1797–1874) — немецкий филолог, германист-медиевист.

13 Карл Мюлленгоф (K.V. Müllenhoff, 1818–1884) — немецкий филолог, германист-медиевист.

14 Вильгельм Мангардт (W. Mannhardt, 1831–1880) — немецкий филолог, фольклорист.

15 Дитрих Бернский — герой германских эпических сказаний.

16 Рихард Гоше (R. Gosche, 1824–1889) — профессор, историк литературы, ориенталист-медиевист.

17 Гейман Штейнталь (H. Steinthal, 1823–1899) — профессор Берлинского университета, языковед, психолог, философ.

18 Иоганн Дройзен (J.G.B. Droysen, 1808–1884), немецкий историк, специализировался на эллинизме и политической истории Германии.

19 Отто Фридрих Группе (O.Fr. Gruppe, 1804–1876), немецкий философ, преподавал историю философии и логику.

колепно, и его аудитория буквально битком набита. Группе тоже хвалят. Не то буду слушать у Вагена[20] историю искусства, тем более что для своих объяснений он пользуется здешним музеем, что не всегда бывает под руками. Гуль (известный Феде по книге его и Конера[21]) объясняет по рисункам своего издания. Философов здесь много: Мишле[22], Тренделенбург[23], Helfferich[24] etc. – но я дал себе слово на время воздержаться от философии <...>.

Знакомства с русскими заводятся здесь чрезвычайно быстро, и встречи устраиваются самые разнообразные. На другой день по приезде я встретил здесь Вольского, который думает остаться на зимний семестр, потом Нила Попова[25], по обыкновению ничего не делающего и деятельно посещающего берлинский театр и Ballhäuser[26]. Он добрый малый, и говорит, что доктора запретили ему заниматься. В университете он еще не был. Затем — Ореста Миллера[27], сравнивающего русские духовные стихи с иностранными, Пыпина[28] (проездом), Потебню[29] из Харькова, писавшего в журнале Мин[истерства] нар[одного] просв[ещения] и занимающегося здесь исключительно санскритом. В Харькове он 2 года читал историю русского языка и чуть ли не мифологию славянских народов. Затем — Михайлов[30], посланный от Казанского университета по тому же предмету, как и я; он

20 Густав Фридрих Ваген (G.Fr. Waagen, 1794–1868), профессор истории искусств Берлинского университета, по просьбе императора Александра II описал коллекцию Эрмитажа.

21 Вильгельм Конер (W.D. Koner, 1817–1887) и Эрнст Гуль (E. Guhl, 1819–1862) — немецкие историки. См. их совместную книгу: Das Leben der Griechen und Römer. Nach antiken Bildwerken. Berlin, 1860.

22 Карл Мишле (K.L. Michelet, 1891–1893), немецкий философ-футурист, основатель «Философского общества», подготовил к печати лекции по истории философии Гегеля.

23 Адольф Тренделенбург (F.A. Trendelenburg, 1802–1872) — немецкий философ, автор учебных пособий.

24 Адольф Хелферих (A. Helfferich, 1813–1894), немецкий философ, преподавал самые разные дисциплины: от философии искусства до истории социализма.

25 Нил Александрович Попов (1833–1891) — российский историк-славист, общественный деятель.

26 Бальные дома — пер. с нем.

27 Орест Федорович Миллер (1833–1889) — российский филолог, фольклорист, литературовед.

28 Александр Николаевич Пыпин (1833–1904) — российский литературовед, этнограф, историк, переводчик.

29 Александр Афанасьевич Потебня (1835–1891) — российский и украинский ученый, лингвист, фольклорист, литературовед.

30 Николай Михайлов, слушал в Берлине курс по общей истории. Вместе с А.Н. Веселовским в 1863 г. из Праги ездил «в австрийскую Сербию и на Фрушкую гору» [10, с. 32].

не ходит в университет из боязни не понять немецких лекций; студент Шаховской из Петербурга. Медиков много; все русские собираются в Hotel du Belvedere по субботам, чтобы видеться друг с другом. Я еще не был на их митингах. Поклон всем нашим. Феде скажите, чтоб сообщил Буслаеву мою программу: Мюлленгоф (Нибелунги, Эдда), Гоше, Ваген. Из романистов, живущих в Берлине, частным образом я познакомлюсь с <нрзб> и Манном[31]. За тем до будущего письма, милый папаша. Не позабывайте меня. Поклон Феде, Лёле[32], Бу[33] и Анг[елине] Ив[ановне]. Вас любящий сын, Александр[34].

Первое, на что обратил внимание Веселовский, — это отсутствие кафедры истории всеобщей литературы. Изучение литературных памятников отдельных народов сводилось в основном к сравнительной лингвистике. В итоге в первом семестре А.Н. Веселовский занимался у профессора К. Мюлленгофа чтением и грамматическим разбором «Эдды», постигал историю искусства с посещением музея у профессора Г.Ф. Вагена, осваивал основы провансальского языка у профессора К. Мана и слушал общий курс средневековой литературы у Р. Гоше. Во втором семестре он самостоятельно обучался старофранцузскому языку, в университете у Ю.Б. Мейера[35] проходил психологию, у К. Мюлленгофа осваивал историческую грамматику немецкого языка, у В. Шотта[36] — «Калевалу», у Х. Штейнталя — историю языкознания. Второй год Александр Николаевич посвятил занятиям славистикой. В Праге его в первую очередь интересовала Краледворская рукопись, о подлинности которой продолжали спорить ученые, и, конечно, запад-

31 Карл Август Фридрих Ман (K.A.F. Mahn, 1802–1887) — немецкий медиевист, «знаток провансальского языка, издатель трубадуров, памятников баскского языка и этимологических разысканий» [10, с. 46].

32 Домашнее имя младшего брата А.Н. Веселовского — Алексея Николаевича Веселовского (1844–1918), известного российского литературоведа, публициста, переводчика.

33 Младший брат А.Н. Веселовского — Николай Веселовский (1862–1867).

34 РГАЛИ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 366.

35 Юрген Бона Мейер (J.B. Meyer, 1829–1897) — немецкий философ, неокантианец, сторонник психологического эмпиризма.

36 Вильгельм Шотт (Schott W., 1802–1889) — профессор Берлинского университета, филолог-востоковед, лингвист, исследователь финского и монголо-тибетского эпосов. Полиглот.

нославянские языки. Здесь он сошелся с А. Патерой[37] и С. Павловичем[38]. Последний организовал осенью 1863 г. их совместную поездку на Фрушкую Гору и по монастырям Куваждин, Петковицу, Шашатовац, Бешенова, Малую Реметцу, Язак, Раваницу.

Результаты своих занятий Веселовский подробно освещал в «Отчетах о заграничной командировке»[39], однако позже признался, что «толку от этого получилось немного» [11, с. 31], — тема для диссертации так и не сложилась. Зато ему удалось выполнить другую поставленную перед собой задачу: «по возможности проверить пройденные западной наукой [пути], чтобы не водиться слепо словами наставника и не повторять заученных задов» [11, с. 44].

Возложив надежды на романистику, летом 1864 г. А.Н. Веселовский уже за свой счет отправился в Италию. Посетив Милан, Болонью, Неаполь и другие города, он вскоре осел во Флоренции с намерением написать «обширную историю итальянского Возрождения» [11, с. 32], но, в конце концов, сгруппировал свою работу вокруг случайно обнаруженного им в Риккардианской библиотеке новеллистического сборника о встречах флорентийских гуманистов эпохи Треченто на загородной вилле и их беседах.

Важное значение для А.Н. Веселовского в этот период имело его знакомство с такими итальянскими учеными, как А. Де Губернатис[40],

37 Адольф Патера (A. Patera, 1836–1912) — чешский языковед, историк литературы.

38 Стефан Павлович (St. Pavlović, 1829–1908) — сербский писатель, юрист.

39 См. Отчеты кандидата А.Н. Веселовского в «Журнале министерства народного просвещения» (далее — ЖМНП): 1863. Ч. 117. Февраль. С. 152–160; Ч. 118. Май. С. 216–223; Ч. 119. Сентябрь. С. 440–448; Ч. 120. Декабрь. С. 557–560; 1864. Ч. 121. Март. С. 395–401.
И в отдельном издании: Извлечения из отчетов лиц, отправленных министерством народного просвещения за границу, для приготовления к профессорскому званию. Семь частей. СПб., 1863–1867. Ч. I. С. 397–405. Ч. II. С. 22–29, 333–341. Ч. III. С. 131–134, 458–464. Последнее переиздание: [11, с. 39–69].

40 Анджело Де Губернатис (A. De Gubernatis, 1840–1913) — итальянский историк литературы, санскритолог, этнограф, фольклорист, сторонник мифологической теории.

Дж. Кардуччи[41], А. Д'Анкона[42], Д. Компаретти[43], К. Гаргиолли[44].

Когда в апреле 1866 г. Д'Анкона подошел к Веселовскому в библиотеке и между ними впервые состоялся научный разговор, оба сразу почувствовали друг в друге единомышленников. Вскоре итальянский ученый передал Веселовскому копию тосканской новеллы о дочери Дакийского царя с рукописи XV в. с просьбой подготовить ее к печати и написать «Вступление». Собрав внушительную коллекцию «родственных» текстов, А.Н. Веселовский детально изучил трансформацию мотива о гонимой девушке от мифа и фольклорной легенды германских, романских и славянских народов до его художественного воплощения в средневековой западноевропейской новелле и драме. Публикация «Novella della figlia del re di Dacia: Testo inedito del buon secolo della lingua» («Новелла о дочери короля Дакии») (Pisa, 1866)[45] вызвала волну рецензий авторитетных ученых [3; 21; 23; 25; 28]. Не меньший успех ожидал и вторую его работу на итальянском языке «Le tradizioni popolari nei poemi d' Antonio Pucci» («Народные традиции в стихах Антонио Пуччи») (1866) [27]. Высоко оценив А.Н. Веселовского, Ф. Дзамбрини[46] по ошибке даже назвал его профессором, а Г. Парис[47], приветствуя удачный опыт компаративистского подхода русского автора, опрометчиво отнес результаты его труда к общим достиже-

41 Джозуэ Кардуччи (G. Carducci, 1835–1907) — итальянский поэт, писатель, публицист, лауреат Нобелевской премии по литературе. А.Н. Веселовский состоял с ним в переписке более 20 лет.

42 Алессандро Д'Анкона (A. D'Ancona, 1835–1914) — профессор итальянской литературы Пизанского университета, историк. Дружеские отношения между учеными сохранились на всю жизнь. В архиве А.Н. Веселовского хранится 94 письма Д'Анконе: РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 85–86. Примерно столько же писем А.Н. Веселовского было обнаружено в архиве итальянского ученого. Охват времени — без малого 30 лет. См.: [26]. С содержанием некоторых писем в переводе на русский язык можно познакомиться в статье Л.М. Гонелли «А.Н. Веселовский и Алессандро Д' Анкона»: [13].

43 Доменико Компаретти (D. Comparetti, 1835–1927) — итальянский филолог-эллинист, профессор Пизанского и Флорентийского университетов. В РО ИРЛИ РАН сохранились его письма к Веселовскому, датированные 1867–1882 гг.

44 Карло Гаргиолли (C. Gargiolli, 1840–1887) — итальянский филолог, библиотекарь. В РО ИРЛИ РАН хранится 20 его писем к Веселовскому, написанных с 1866 по 1884 гг.

45 Переиздание: Veselovskij–Sade. La fanciulla pers eguitata / A cura di S. D' Arco Avalle. Milano, 1977. P. 37–101.

46 Франческо Дзамбрини (Fr. Zambrini, 1810–1887) — итальянский ученый.

47 Гастон Парис (G. Paris, 1839–1903) — французский исследователь, медиевист, сторонник историко-литературного метода.

ниям Пизанской школы[48]. «Весьма примечательно, — подчеркнул он, — что сравнительное изучение литератур — наука еще новая и пока не получившая у нас должного развития — так быстро нашла приют и обрела родину в Италии» [26, p. 12]. На что Ф.И. Буслаев ревностно заметил, что «г-ну Веселовскому, кончившему курс в Московском университете около десяти лет тому назад, выпала счастливая доля познакомить итальянских исследователей литературы с тем сравнительно-историческим методом, который так блистательно разрабатывается теперь в Германии по следам братьев Гриммов и начинает уже оказывать свою силу и во Франции, но который до сих пор оставался в Италии неизвестен» [3, с. 495].

Надо сказать, что и сегодня итальянские ученые продолжают считать, что «годы, проведенные в Италии, стали важнейшим периодом в научном развитии Веселовского, связанным с, может быть, единственным резким поворотом в эволюции его идей: с отказом от мифологизма в пользу подхода, основанного на историческом исследовании» [16, с. 112]. На наш взгляд, это не совсем так. Еще в своем студенческом сочинении о символическом значении собаки и волка в мифологии Древней Греции и Рима, написанном под руководством П.М. Леонтьева (1822–1874) и под влиянием идей Ф. фон Шеллинга об имманентности мифотворчества человеческой природе, Веселовский акцентировал внимание на психологию мифического процесса, вложив в него историческую законность. Придать истории литературы «характер подлинной науки, вывести его из круга отвлеченных эстетических соображений и связать его с действительностью, с общественным развитием, к раскрытию закономерностей которого обратилась тогдашняя мысль передового русского общества» [19, с. 264] А.Н. Веселовский попытался еще в 1858 г., когда преподавал в Третьем Московском кадетском корпусе. В 1859 г., находясь под впечатлением от трудов О. Конта (1798–1857), Г.Т. Бокля (1821–1862), Дж.С. Милля (1806–1873) и других ученых-позитивистов, он начинал писать статью «Романтизм и реформа» [7, с. 43–126], тезисы которой также убеждают нас в том, что приоритетным для него был не мифологический, а культурно-исторический метод. Более того, нельзя забывать, что еще до знакомства с А. Д'Анконой Веселовский завершил

48 «Пизанская школа» образовалась вокруг профессоров Пизанского университета — А. Д'Анконы, Д. Компаретти и Э. Тедза, придерживавшихся сравнительно-исторического метода в итальянской филологии.

работу над статьей «Данте и символическая поэзия католичества» (1865), в которой последовательно критиковал всякий метод, лишенный исторической почвы. Прежде чем браться за Данте, писал А.Н. Веселовский, для начала следует изучить «такую интересную эпоху, как XIII и XIV века» [6, с. 162], в которой жил, творил и умирал «певец Божественной комедии, [выяснить], какая философская система была в ходу, и какие политические теории созревали в современной им социальной среде» [6, с. 161]. В связи с этим он упрекнул пизанского профессора П. Виллари (1827–1917), готовящего к юбилею Данте исследование об источниках «Божественной комедии», в его ограниченности только лишь литературными произведениями, и призвал ученых привлекать к литературному анализу «всякую весть о том свете, в какой бы она форме не являлась: в мистерии и легенде, в проповеди и новелле, в догматическом рассуждении или монастырской хронике» [6, с. 178–179]. Комплексное сравнительно-историческое изучение сюжетов хождения в ад, в рай и в чистилище, по его мнению, было бы «полезно своими результатами и для вопроса о византийском влиянии, которое до сих пор стоит над нами не разрешенным призраком» [6, с. 173]. Такая позиция молодого ученого явно свидетельствует о его научной зрелости и компаративистской направленности мыслей. Не менее ценным для понимания точки зрения Веселовского на литературный процесс являлось и его высказывание о том, что сюжет о хождении в рай или в ад к XIII в. начал «разлагаться» и лишь благодаря таланту Данте «снова поднялся до величавой строгости христианского верования» [6, с. 172]. То есть, говоря другими словами А.Н. Веселовского, «новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала» [10, с. 51] по социальному запросу.

Три года кропотливой работы ушло у А.Н. Веселовского на культурологическое, текстологическое и литературоведческое исследование, в ходе которого ему удалось не только воссоздать образ ренессансной загородной резиденции, но и представить историческую картину быта, нравов, идеалов эпохи Треченто (XIV в.) в целом, объяснить, в чем состоял культурно-исторический феномен конкретно виллы Альберти, а также установить автора обнаруженного им текста — Джованни ди Герарди ди Прато (он же — Джованни Акветино) (1360–1434). По достоинству оценив научный метод Веселовского и значимость его труда для Италии, А. Д'Анконе взял на себя

организацию публикации «Il Paradiso degli Alberti: ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato» («Парадизо Альберти: встречи и размышления 1389 г. Роман Джованни ди Прато») (1867–1869) за счет государственных средств в серии «Неизданные и редкие произведения XIII–XVII веков».

Трехтомное издание состояло из четырех книг: первый том из двух частей (1867, 1869) — с теоретическими положениями[49]; второй (1867) и третий (1869) том — тексты. Тираж в 202 экземпляра (из них 20 — авторских), объемом в 1500 страниц, стоил весьма не дешево, что не могло способствовать его широкому распространению. Между тем «университетские мэтры новейшей итальянской критики — все были потрясены» [13, с. 232]. В предисловии А.Н. Веселовского под названием «Парадизо Альберти и последние представители Треченто. Очерк итальянской литературной истории» они нашли «много хорошего, нового, важного» [13, с. 250], но сам текст литературного памятника назвали «утомительным для чтения из-за обилия философских, научных, моральных тем, да к тому же написанный в достаточно сложной и запутанной манере» [13, с. 250].

Иной смысл этот текст имел для Веселовского. «Содержание романа, — писал он, — знакомит нас в первый раз с характером *переходной эпохи* на рубеже XIV и XV веков, когда готовилась та перемена в литературных, художественных, религиозных и политических идеалах, которой суждено достигнуть полного осуществления только в последующий период Медичи» [5, с. 331]. Сравнивая итальянский Ренессанс с немецким и французским, Веселовский одним из первых высказал мысль, что в Италии обращение к античности происходило не «во имя свободы в религии и политике» [11, с. 322], а ради возврата к старому, пережитому, потому что итальянцы «дольше других оставались римлянами в языке и жизни, в преданиях и верованиях» [11, с. 318]. Догматы Средневековья коснулись их менее всего: «втихомолку» они продолжали развивать заложенные в Риме традиции. Пристальное изучение итальянской культурной и общественной жизни времен Возрождения позволило Веселовскому доказать, что при переходе

49 В первую часть вошли главы: «История книги» (с. 1–15); «История рукописи» (с. 17–46); «Общество Парадизо» (с. 47–283); «Приложение к документам» (с. 285–370). Во вторую часть: «Автор и современные ему литературные партии» (с. 1–231); «Новеллы» (с. 233–293); «Приложение к документам» (с. 295–400).

от дантовского периода к веку Медичей, «латинские эрудиты»-аристократы «прилепились к чужим формам и дали преимущество не национальному элементу в литературе, которая до тех пор успевала, хотя и не всегда гармонически, соединить этот элемент с народным» [11, с. 323], а плодили в поэзии искусственность и манерность. Лишь в конце XIV в. Веселовский обнаружил «зародыши того общественного переворота, который разыграется в последующем столетии, приведя с собой изменения литературных идеалов и политической программы» [11, с. 323–324], повлиявшие на европейское миросозерцание в целом[50].

В процессе подготовки текстов к изданию А.Н. Веселовский обращался за помощью к таким выдающимся ученым своего времени, как Р. Кёлер[51], А. Муссафия[52], П. Мейер[53], Э. Тедза[54], П. Райна[55], Г.И. Асколи[56] и другим.

Когда в 1867 г. Веселовский отправил в печать предисловие к «Il Paradiso degli Alberti», Ф.И. Буслаев посоветовал ему начать переводить его на русский язык: «Не можете ли Вы в свободные часы теперь же заняться этим переводом, и по частям печатать его в Журнале Министерства народного просвещения? Отдельные оттуда оттиски (в числе 300 экземпля-

50 Ср. это высказывание с интуициями известного франко-канадского медиевиста XX в. П. Зюмтором: «Быть может, в конечном счете мы придем к выводу, что термины Средние века и средневековый (в том, что касается текстов) применимы лишь к XI, XII и XIII векам, тогда как в XIV–XV вв. все дефиниции становятся расплывчатыми: та или иная структура, характерная для XII века, продолжает функционировать и в XVI, и даже в XVII веке, тогда как другая, напротив, становится косной уже в середине XIII столетия» [15, с. 7].

51 Райнхольд Кёлер (R. Köhler, 1830–1892) — немецкий филолог-компаративист, историк литературы, фольклорист, библиограф.

52 Адольф Муссафия (A. Mussafia A., 1835–1905) — филолог-романист, специалист в области исторической лингвистики и текстологии, профессор Венского университета. На его труд «Über eine italienische metrische Darstellung der Crescentiasage» в 1867 г. А.Н. Веселовский опубликовал рецензию на итальянском языке.

53 Паул Мейер (P. Meyer, 1840–1917) — французский филолог, историк, романист, специалист по французской и провансальской средневековой литературе, архивариус, основатель журнала «Romania».

54 Эмилио Тедза (E. Teza, 1831–1912) — итальянский филолог-романист, востоковед, переводчик. Профессор университетов в Болонье, Пизе и Падуе.

55 Пио Райн (P. Rajana, 1847–1930) — итальянский романист, ученик Д'Анкона и Д. Компаретти, дантолог. В РО ИРЛИ РАН хранятся его письма к Веселовскому с 1879 по 1901 гг.

56 Грациадио Асколи (G.I. Ascoli, 1829–1907) — итальянский лингвист-семитолог, диалектолог. Долгие годы был ответственным редактором журнала «Итальянский лингвистический архив».

ров) и послужили бы Вам диссертацией» [2, с. 619], — писал он в одном из писем. Однако прежде Веселовскому было нужно «иметь возможность расплатиться с долгами» [13, с. 252], особенно с флорентийскими книжными магазинами, и организовать возвращение на родину своей семьи. Поэтому он был вынужден на полгода «принять на себя место» [11, с. 32] домашнего учителя сына великой княгини Марии Николаевны[57] Сергея и отправиться в Карлсруэ. Положение осложнилось еще и тем, что Александр Николаевич решил внести дополнения в предисловие. Известно, что в январе 1868 г. он обратился за помощью к Г. Парису, подробно описав памятник, особенности его языка и стиля [14, с. 432–433]. Вскоре А. Д'Анкона получил объемное дополнение к первому тому[58] с просьбой: «Посмотрите сначала вы, а затем не могли бы вы отправить соответствующие оттиски Муссафии, который лучше нас разбирается во французских текстах?» [13, с. 254]. Много времени у Веселовского уходило и на работу с корректурами, так что, когда он, наконец, вернулся в Москву, его ждал «томительный, безденежный год; надо было сдать экзамен, войти в долги для напечатания диссертации» [11, с. 33].

В 1870 г. А.Н. Веселовский защитил в Императорском Московском университете исследование по итальянистике «Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия» и, воспользовавшись полученным от О.Ф. Миллера[59] еще в 1868 г. предложением, переехал в Петербург. Свой выбор в пользу столичного университета он объяснял в письме А. Д'Анконе: «Мне не нравится московская атмосфера с ее исключительно национальными и античными симпатиями, славянофильством и германофобством. В Петербурге я чувствую себя ближе к Западу и к Вам. И затем библиотеки, то есть жизненно важный вопрос для того, кто избрал своей стезей изучение европейской культуры и литературы. В Москве только две библиотеки, да и в них не достать новинок. А здесь множество книг и рукописей, так что можно работать всласть» [13, с. 234].

В Петербурге карьера А.Н. Веселовского складывалась весьма удачно: уже через два года, в 1872 г., он защитил докторскую диссерта-

57 Великая Княгиня Мария Николаевна Герцогиня Лейхтенбергская (1819–1876). Дочь императора Николая I.

58 Было опубликовано отдельной книгой в 1869 г. как вторая часть первого тома.

59 Орест Федорович Миллер (1833–1889) — российский филолог, фольклорист, историк русской литературы.

цию «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине: Из истории литературного общения Востока и Запада», посвятив ее основоположнику сравнительного литературоведения Теодору Бенфею[60], на компаративистскую модель которого ему приходилось опираться в своих объяснениях генезиса и миграции сказания.

Летом того же года Александр Николаевич вместе с женой отправился за границу, где пробыл до весны 1873 г. Путешествуя по Европе, он щедро дарил коллегам экземпляры своего исследования: «оставил две книги Муссафии и Миклошичу[61], одну отослал Бенфею и одну Юльгу[62], который написал, что прочел ее на одном дыхании» [13, с. 256]. Не замедлил с ответом и Т. Бенфей: «...спешу высказать Вам искреннюю благодарность за Ваше доброе ко мне отношение, которое выразилось в этом подарке. Надеюсь, что найду время, чтобы внимательнее познакомится с ним, поскольку, слава богу! — я в состоянии довольно бегло читать ученые труды, написанные на Вашем языке. Убежден, что найду там не одно только свидетельство Вашего доброжелательного отношения к моим работам, но и много для себя поучительного» [17, с. 347].

Далеко не все западноевропейские коллеги умели читать по-русски. В своих письмах они не раз выражали просьбу Веселовскому опубликовать перевод его диссертации на немецкий или французский языки. Так, в письме от 24 марта 1874 г. Р. Кёлер писал: «Есть ли шанс, что Ваше сочинение о Соломоне и Морольфе станет доступным в переводе, хотя бы фрагментарном, многим интересующимся, которые, как и я, не владеют русским языком?» [8, с. 497]. Поскольку Веселовский довольно скоро почувствовал неудовлетворенность своим исследованием, перевода осуществлено не было.

Еще будучи во Флоренции, Веселовский завязал переписку с Феликсом Либрехтом[63]. Летом 1873 г. супруги Веселовские навестили немецкого ученого в Льеже. Примерно в это же время состоялось их зна-

60 Теодор Бенфей (T. Benfeu, 1809–1881) — немецкий санскритолог, лингвист, теоретик компаративизма.

61 Франц Миклошич (Fr. Miklošič, 1813–1891) — австрийский и словенский филолог-славист, языковед.

62 Бернгард Юльг (B. Jülg, 1825–1886) — немецкий и австрийский филолог, фольклорист, лингвист-монголовед.

63 Феликс Либрехт (F. Liebrecht, 1812–1890) — немецкий фольклорист, историк всеобщей литературы, комментатор.

комство с Карлом Барчем[64], Иосифом Мюллером[65]. Плодотворными оказались и занятия Александра Николаевича в библиотеках и архивах Италии [13, с. 257–258]. О том, что итальянистика все еще продолжала интересовать Веселовского, свидетельствовало и его 28-страничное эссе на итальянском языке «Interno ad alcuni testi nei dialetti del' alta Italia, recentemente publicati» («Вокруг некоторых текстов на диалектах северной Италии, недавно опубликованных»), увидевшее свет в 1872 г. в болонском журнале «Studi Filologici, storici e bibliografici». В эту же поездку Веселовский сблизился с сицилийским фольклористом Джузеппе Питре[66].

Вернувшись в Россию, А.Н. Веселовский предпринял обширное разыскание в области апокрифических сказаний, чем внес существенный вклад в развитие теории о мифотворчестве с историко-культурологической и эволюционно-генетической точек зрения. Объектом изучения в «Опытах по истории развития христианской легенды» (1875–1877) стали легенды: об исчезающем (или возвращающемся) императоре-освободителе; о крестном древе; о Берте-Эпифании-Сивилле; о 12 пятницах и другие, чьи источники он признавал не за языческой мифологией, а за богословскими трактатами, откровениями, пророчествами, гимнами и прочими произведениями духовной литературы, в некоторых случаях — за иконографией и декором христианских храмов. Описывая частные случаи перехода «культурного» текста (и контекста) в фольклорную среду с всякого рода компиляциями, интерполяциями, дуплетами и прочее, Веселовский часто нуждался в сравнительном материале, и иностранные коллеги, такие как Р. Кёлер, В. Манхардт, К. Халм[67], Дж. Питре, М. Гастер[68] и другие, с большой охотой отзывались на его просьбы прислать ту или иную книгу, сделать выписку, снять копию, помочь с переводом. Одновременно они пристально следили за занятиями А.Н. Веселовского, но из-за языкового барьера не всегда могли прочитать его работы. В одном из

64 Карл Барч (K. Bartsch, 1832–1888) — немецкий германист-медиевист.

65 Профессор Туринского университета.

66 Джузеппе Питре (G. Pitrè, 1841–1916) — итальянский этнограф, фольклорист.

67 Карл Халм (K.F.P. Halm, 1809–1882) — немецкий филолог, директор Мюнхенской библиотеки. Внес большой вклад в систематизацию, каталогизацию и комментирование памятников латинской и греческой письменности.

68 Мозес Гастер (M. Gaster, 1856–1939) — филолог. До 1885 г. преподавал румынский язык и литературу в Бухарестском университете. С 1886 г. — славянскую литературу в Оксфордском университете. Занимался еврейским фольклором. Раввин. Общение Веселовского с Гастером длилось более 15 лет, о чем свидетельствуют сохранившиеся письма обоих ученых.

писем к Р. Кёлеру Веселовский писал, что «Опыты по истории развития христианской легенды» он «намерен переработать и выпустить в свет в одном томе» [8, с. 506] одновременно на русском и на немецком языках, «чтобы быть доступным Вам и другим коллегам, поскольку я не хотел бы лишиться Вашей критики» [8, с. 503]. К сожалению, этим замыслам сбыться не удалось, но сами «опыты» Веселовский продолжил в «Разысканиях в области русских духовных стихов» (1879–1891).

Статьи А.Н. Веселовского на иностранных языках воспринимались иностранными коллегами «всегда желанными» [8, с. 518]: много лет подряд он активно сотрудничал с альманахом на немецком языке «Russische Revue», который к тому же не скупился на гонорары. В 1873 г. здесь была опубликована его большая статья о северорусских причитаниях; в 1874 г. — заметка о параллелях к Рабле; в 1875 г. — этюд о «странствующем» сюжете легенды о Константине, а также сравнительное исследование русского и византийского эпоса; в 1876 г. — статья об итальянских мистериях; в 1878 г. — очерк о древнеславянских легендах о крестном древе, а в 1882 г. — рецензия на труд В. Воллнера «Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen» («Исследования о национальном эпосе России») (1879).

В 1875 г. И. Ягич[69] и немецкий славист А. Лескин[70] задумали основать «филологико-археологический [журнал] под заглавием «Archiv für slavische Philologie und Altertumskunde» [18, с. 96] (1875–1829), который вместе с научными целями должен был решать актуальные организационные и идеологические задачи. В мае того же года Ягич писал В.И. Ламанскому: «кельты и романы имеют свои органы, — только мы остаемся без общего, всесоединяющего журнала <…>, я желаю служить интересам нашей науки, познакомливая не только немцев и прочих “языков” с результатами наших ученых историко-филологических трудов, но и братьев-славян, которые все еще не знают друг друга, в особенности же не знают русских» [18, с. 96]. К работе над журналом Ягичу удалось привлечь ученых из разных стран, в том числе и из России: Ф.И. Буслаева (1818–1897), Вс.Ф. Миллера (1848–1913), Ф.Ф. Фортунатова (1848–1914),

69 Игнатий (Вратослав) Викентьевич Ягич (1838–1923) — австро-хорватский филолог-славист, лингвист, фольклорист, палеограф, литературовед. Веселовского связывала с Ягичем многолетняя дружба, о чем свидетельствует также их обильная переписка.

70 Август Лескин (A. Leskin, 1840–1916) — немецкий филолог-лингвист.

В.И. Ламанского (1833–1914), И.А. Бодуэна де Куртенэ (1845–1929), А. Шифнера (1817–1879), А.А. Шахматова (1864–1920) и многих других. Приглашение стать одним из авторов нового журнала получил и А.Н. Веселовский. В письме от 2 августа 1875 г. Ягич писал ему: «Участие Ваше в “Архиве” я буду считать настоящим для него украшением. Я совершенно понимаю, что и выгода, и нравственная обязанность требуют от Вас, чтобы Вы сначала печатали на русском языке. Мне это обстоятельство нисколько не мешает, так как я предпринял издание “Архива” в том предположении, что главный материал будут доставлять исследования, уже изданные на одном из славянских языков» [18, с. 98–99].

Почти для каждого номера И.В. Ягич заказывал А.Н. Веселовскому материал. Иногда это были многостраничные исследования. Чаще — небольшие заметки и рецензии. Благодаря этим публикациям западноевропейские ученые знали исследования Веселовского, могли ссылаться на них и цитировать. В разные годы в «Archiv für slavische Philologie» были опубликованы «Der “Stein Alatyr” in den Localsagen Palästinas und der Legende vom Gral» («“Камень Алатырь” в местных палестинских преданиях и легенда о Граале») (1882), «Neue Beiträge zur Geschichte der Salomonssage» («Новый вклад в историю преданий о Соломоне») (1882), «Zur Frage über die Heimath der Legende vom heiligen Gral» («К вопросу о родине легенды о святом Граале») (1901) и многие другие.

Не так часто, но тем не менее регулярно А.Н. Веселовский издавался в журнале «Romania», основанном в 1872 г. Г. Парисом и П. Майером. На французском языке доступно его исследование «Le dit de l’empereur Coustant» («Сказание об императоре Константине») (1877), рецензия на труд итальянского историка «Achille Coen-Di una leggenda relativa alla nascita e alla gioventu di Constantino Magno, 1882» («Акилле Коен и легенда о рождении и юности Константина Великого, 1882» (1885) и другие. Много работ Веселовского на итальянском языке увидели свет в журнале «Giornale storico della letteratura italiana», основанном в 1883 г. Р. Ренье[71], А. Графом[72] и Ф. Новати[73]. В общей

71 Родольфо Ренье (R. Renier, 1857–1915) — итальянский филолог, ученик Дж. Кардуччи. В РО ИРЛИ РАН хранится 40 его писем к Веселовскому.

72 Артуро Граф (A. Graf, 1848–1913) — итальянский филолог, историк литературы, поэт, критик.

73 Франческо Новати (Fr. Novati, 1859–1915) — итальянский литературовед, ученик Д’Анконы.

сложности Александром Николаевичем было опубликовано порядка 40 статей на иностранных языках.

В 1886 г. Веселовский издал цикл этюдов под общим названием «Из истории романа и повести» (1886; 1888), где подробно изложил собственную концепцию истории развития романа и новеллы. Из главы «Эпизод о Тавре и Мении в апокрифическом Житии св. Панкратия» Веселовский извлек отрывок, отпечатал с титулом «О Тавре и Мении и об основании города» и подарил Г. Парису по случаю его женитьбы. В благодарственном письме последний писал: «Я давно считаю, что Южная Италия в IX–XI веках являлась мощным посредником в духовном общении византийского и латинского миров. Такова и Ваша точка зрения, и меня это радует, ибо я надеюсь, что благодаря исследованиям, которые под силу Вам больше, чем кому-либо другому, она войдет в оборот и будет иметь важное значение для истории средневековой литературы» [14, с. 437]. В знак признания в Веселовском знатока средневековой романской литературы в 1887 г. Г. Парис отправил ему в дар свою книгу «La poésie du Moyen Age» («Поэзия средних веков»).

К новинке А.Н. Веселовского не остался безразличен и Р. Кёлер. В письме от 17 декабря 1886 г. он выразил просьбу выслать ему один экземпляр: «...я буду Вам за него очень признателен, несмотря на то, что он написан по-русски. Из нерусских цитат я смогу все же увидеть все, что в ней есть, и, быть может, даже попросить местных русских перевести мне отдельные части. Как сильно должны огорчаться многие, подобные мне, что такие хорошие и важные Ваши работы выходят в свет только на русском языке и не всегда одновременно еще и на французском или немецком языках! Надеюсь, Вы отправили Вашу новую книгу профессору Хайнцелю[74] из Вены, который понимает русский язык и, возможно, сделал бы о ней подробное сообщение» [8, с. 526]. Обзор действительно вскоре появился. В 1887 г. в журнал «Archiv für slavische Philologie»[75] его написал сам Ягич, подчеркнув, что многие зарубежные слависты и византинисты давно уже причисляют себя к почитателям таланта Веселовского.

74 Ричард Хайнцель (R. Heinzel, 1830–1905) — филолог-медиевист, германист, профессор Венского университета. По просьбе И.В. Ягича он часто делал переводы и обзоры трудов русских ученых для «Archiv'a». В архиве Веселовского сохранилось 15 его писем, датированных 1883–1896 гг.

75 См.: Bd. X. S. 233–244.

Поддерживать личные отношения с учеными из разных стран Александру Николаевичу удавалось во время своих частых поездок за границу. Известно, что летом 1876 г. семья Веселовских жила в Пизе, Равенне и Венеции; в 1879 г. — в Эгердахе, Вероне, Милане, Неаполе и Пизе; с осени 1886 г. по лето 1887 г. — в Меране, откуда Веселовский успел съездить на месяц во Флоренцию. Весной 1888 г. он был командирован в Италию Министерством народного просвещения по случаю 800-летия Болонского университета. Оказавшись проездом в Вене, А.Н. Веселовский успел встретиться с И.В. Ягичем, А. Муссафией, Ф. Миклошичем, «многих увидел [в Италии, в том числе Г. Париса. — *Т.Г.*], со многими познакомился, обновил старые связи, наконец, привез с собой диплом доктора Болонского университета (по предложению Кардуччи)» [9, с. 271] и впечатления от встречи с королем Италии Умберто I.

Летом 1890 г. А.Н. Веселовский вновь выехал за границу. На этот раз во Францию. О своем образе жизни и распорядке дня он довольно подробно сообщал ученику и другу Ф.Д. Батюшкову[76]: «Был я у Париса дважды (м<ежду> пр<очим> на его домашней лекции); комментатор он (“Chanson de Roland”) прекрасный, но он больше говорит, чем слушает. Был у Мейера и, кажется, устрою при его посредстве дело с “Anciens textes”[77] <...> Кстати: Парис просил меня дать ему оттиск моей статьи о “красавице в тереме”: я говорил там о “Клеомадесе” и “Cheval de fust”[78]. Не будете ли Вы так добры расстаться со своим экземпляром (буде у Вас есть) или раздобыть где-нибудь — и прислать sous-bande? О “Cheval de fust” до последнего времени не было писано, а сравнение с “Клеомадесом”, подробное, сделано у меня впервые. Парис, разумеется, не знал о существовании моей работы, но, очевидно, желает иметь ее лишь ради любезности и возможности процитировать, м. б. и ненужное в следующем выпуске “Hist<oire> litt<éraire> de

76 Федор Дмитриевич Батюшков (1857–1920) — российский филолог-медиевист, ученик и единомышленник А.Н. Веселовского. Преподавал в Санкт-Петербургском университете провансальский, древненемецкий, древнеиспанский языки и литературу.

77 «Имеется в виду “Société des anciens textes français” (“Общество старофранцузских текстов”), членом которого являлся Веселовский; “дело” же состояло в урегулировании его отношений с этим Обществом (уплата членских взносов, получение публикаций и т. д.)» [комментарий П.Р. Заборова: 16, с. 323].

78 «Cléomadès» («Клеомадес») и «Cheval de fust» («Деревянная лошадь») — памятники французской средневековой литературы XIII в. См.: [12].

la France”[79]. Не забудьте, по возможности. Gaidoz’а[80] не застал; к Muret[81], к сожалению, не поспел, а к Леже[82] не зашел по недостатку интереса. Был в заседании Institut <...> Познакомился с Ренаном[83], Arbois de Jubainville’ем[84], а у Париса — с Sully-Prudhomme’ом[85]. <...> Я читаю, из новостей, лишь “Figaro” и “Gil-Blas”[86], утром перевожу “Декамерон”, на сон грядущей Meyer-Lübke[87]; это — в противовес» [9, с. 322–324].

Переводу на русский язык «Декамерона» А.Н. Веселовский придавал огромное значение не только как исследователь, но и как текстолог. Ему было важно «возможно точно передать фразу подлинника, <...> уловить “манеру Боккаччо”, в которой заключается не самое последнее обаяние “Декамерона”» [1, с. XIII]. Завершив этот труд, летом 1891 г. А.Н. Веселовский в очередной раз отправился в Италию, чтобы собрать биографический и библиографический материал для своей новой книги «Боккаччо, его среда и сверстники» [4].

В начале июня Веселовский прибыл в Вену, где встретился с Ягичем, и вместе они отправились «делать визиты». «Пока все здесь в сборе; есть и приезжие, как раз меня интересующие: один профессор из Мюнхена, Крумбахер[88], а другой — Ушинский[89], из Одессы; оба занимаются отчасти тем, что и я (греческие влияния на Боккаччо)»[90], — писал Веселовский жене. Из этих писем к домашним мы также получаем информацию о других его встречах и маршрутах по Италии:

79 Многотомное издание «Истории французской литературы».
80 Анри Гедоз (A. Gaidoz, 1842–1932) — французский кельтолог.
81 Эрнест Мюре (E. Muret, 1861–1940) — французский романист.
82 Луи Леже (L. Leger, 1843–1923) — французский славист.
83 Эрнест Ренан (E. Renan, 1823–1892) — французский филолог, философ, писатель.
84 Мари Анри д’Арбуа де Жюбенвиль (M. Arbois de Jubainville, 1827–1910) — французский кельтолог, палеограф.
85 Рене Франсуа Арман Сюлли-Прюдом (R. Sully-Prudhomme, 1839–1907) — французский поэт.
86 «Le Figaro» — ежедневная французская газета, основанная в 1826 г.; «Gil-Blas» — французская литературная газета, основанная в 1879 г.
87 Вильгельм Мейер-Любке (W. Meyer-Lübke, 1861–1936) — немецкий филолог-романист.
88 Карл Крумбахер (K. Krumbacher, 1856–1909) — немецкий филолог-византинист.
89 Константин Дмитриевич Ушинский (1824–1870) — российский филолог-методист.
90 РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 3.

22 июня 1891 г.

Милые Лёля и Шура!

Вчера приехал в Милан из Падуи. Тедзы, моего старого знакомого, я там [в Падуе] не нашел (уехал на экзамены в Рим), а я рассчитывал на него, чтобы он познакомил меня, с кем мне нужно. Тогда я сам отправился в университет, узнал адрес Крешини[91] и сделал ему визит. Он оказался очень милым человеком и целое утро разъезжал со мной по городу, в котором я до тех пор никогда не был. Были мы в церквах, осмотрели фрески Джотто, в двух библиотеках, наконец, я попал на докторский диспут, как раз в филологическом факультете. Публика не допускается, присутствует факультет, три делегата от правительства; все сидят за столом, испытуемый отдельно — напротив судей, с ними поместили и меня. Крешини познакомил меня кое с кем; он хороший знаток Боккаччо, но в последние три года им не занимался, так что новостей от него я узнал мало.

Вчера успел побывать в Амброзианской библиотеке и нашел интересную для меня рукопись, греческую; списывать ее у меня нет времени, тем более, что с Боккаччо она стоит лишь в далекой связи. Хотелось бы заказать списать ее; это окупится с лихвой, ибо я мог бы напечатать этот текст в Академии, но, как говорил мне здешний проф. Новати[92], переписчика будет трудно найти. Попытаюсь еще раз сегодня, спрошу у Асколи, которому еще не делал визита. К несчастью сегодня воскресенье и библиотеки закрыты, а в Милане долго оставаться не хочется; завтра в 5 часов утра буду в Пизе, где меня ждет Д'Анкона и мой книгопродавец...

91 Винченцо Крешини (V. Crescini, 1857–1932) — итальянский филолог, профессор Болонского университета. Сохранилось 11 его писем к Веселовскому (РО ИРЛИ РАН: Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 442), в основном по поводу не осуществившегося перевода на итальянский язык монографии А.Н. Веселовского о Боккаччо, редактором которого должен был выступить Крешини.

92 Франческо Новати (F. Novati, 1859–1915) — итальянский филолог.

26 июня 1891 г.

Милые Лёля и Шура,

пишу из Пизы, на квартире у Д'Анконы[93], пока хозяин и хозяйка разошлись по делам. В Пизу я приехал из Флоренции, где провел два дня, работая в библиотеках. Жара стоит здесь сильная, аппетит поневоле спал, естся только вечером. Хотя я издавна приучился к итальянскому климату, но как-то не удается жить по-итальянски; у них и аппетит не спадает, хотя страдают они от жары не меньше нашего.

Во Флоренции видел из общих знакомых пока только Райну; в библиотеках нашел много интересного, но чтобы воспользоваться всем как следует, надо было бы приехать сюда, по крайней мере, на полгода; пока разбегаются глаза. Важно, что я могу наметить себе то, что для меня интересно и, в случае надобности, велеть впоследствии списать. Ягич посмеялся над моим желанием: в одно и то же время работать в библиотеках над рукописями и писать биографию Боккаччо.

Сегодня же вернусь во Флоренцию вместе с Д'Анконой. Пока его семья в сборе, но через неделю все разъезжаются в разные страны. Он сильно постарел, как и все мы, принадлежащие к тому же поколению: Тедза, Кардуччи и другие <…> Поездкой в общем пока доволен, по крайней мере, в том отношении, что узнал, что сделано и что готовится по Боккаччо; разумеется, никто из занимающихся тем же делом своего материала не уступит…

б/д

Милая Лёля и дорогой Шурка!

Пишу письмо из библиотеки, между одной рукописью и другой, отдыхая. Из Пизы я вернулся вместе с Д'Анконой, которого вчера же проводил обратно; его семья уезжает отдыхать на днях в горы, за Флоренцией, по пути в Рим; меня просили побывать у них и вместе повидать настоящую итальянскую деревню. Не знаю, удастся ли. Во Флоренции материала — пропасть, старые отношения создали здесь и новые, нигде ко мне так не предупредительны и милы в библиотеках, как здесь. За комплименты я не дам

93 К слову: об этой встрече мало кто знал из биографов Веселовского. Например, Гонелли пишет, что «из-за семейных обстоятельств, да и, вполне вероятно, из-за недостаточно сильного желания то с одной, то с другой стороны, возможность [встретиться в Италии] каждый раз оказывалась упущенной» [13, с. 266]. Как видим, это не так.

двух грошей, но рукопись, которую я издал (Paradiso d. Alberti), фигурирует теперь в витрине в числе драгоценных. Вчера я поступил в чины здешнего Дантовского общества...[94].

Почти всегда А.Н. Веселовский привозил в Петербург из-за границы огромное количество книг и журналов, обзоры на которые регулярно появлялись в журнале Министерства народного просвещения в разделе «Критические и библиографические заметки». Он был глубоко убежден, что «изучение литературной истории какого-нибудь одного народа легко может стать шаблонным, если не проверять его историей других народных особей» [9, с. 132] и не поднимать общетеоретических вопросов. Как писал Ягич, Веселовский «был не только весьма начитанным, по-европейски воспитанным человеком с приятным, но твердым характером. Твердым именно в том своем убеждении, что все благое и благородное, что накопила европейская культура, достойно того, чтобы перенести его на русскую почву и заботливо выращивать на ней» [22, S. 637] отечественные идеи. Так Веселовский способствовал интеграции российской науки в международную.

Вне всяких сомнений, к началу XX в. имя А.Н. Веселовского было хорошо известно всему мировому научному сообществу. И если в начале своего пути он чувствовал себя «довольно одиноко» [11, с. 32], то уже в более поздние годы число только его зарубежных корреспондентов доходило до полутысячи. В памяти знавших Веселовского он навсегда остался «скромным, простым и честным человеком, никому не отказывал в дружеском участии и профессиональной помощи в той сфере, в которой он был по-настоящему выдающимся специалистом» [13, с. 267]. «Человеческие качества Веселовского, — подчеркнул в некрологе Д' Анкона, — равнялись его величию как ученого» [13, с. 267]. О значимости научных трудов А.Н. Веселовского, в том числе и для романистики, много было сказано также П. Мейером[95].

Заслуженное признание зарубежных коллег А.Н. Веселовский получил не только как глубокий знаток средневековых литератур, славянского эпоса, мирового фольклора, но и как выдающийся теоретик и историк. «Он интересовался христианскими легендами и апокрифической литерату-

94 РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 3.

95 См.: Romania. 1907. Vol. 36. Pp. 145–156.

рой Востока и Запада, эпическими преданиями славянских и неславянских народов, обрядовыми песнями всех славян и их соседей (румын, новогреков и т. д.) и необозримым богатством сказок всего мира, так называемого фольклора, — вспоминал о нем И.В. Ягич. — Его метод исследования был одним словом — сравнительный, но этот метод усложнялся у него присоединением к нему еще и многих других моментов, обусловливающих по его убеждению удовлетворительность сравнения и обеспечивающих правильность выводов» [22, с. 844–845], которые предстоит еще оценить потомкам.

Список литературы

1 *Боккаччо Дж.* Декамерон: в 2 т. / пер. Александра Веселовского. М.: Т-во И.Н. Кушнерев, 1891–1892. Т. 1–2.

2 *Буслаев Ф.И.* Догадки и мечтания о первобытном человечестве / сост., подгот. текста, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. Приложение: Письма / сост., подгот. текста, коммент. Т.В. Говенько. М.: РОССПЭН, 2006. 700 с.

3 *Буслаев Ф.И.* Опыт г. Веселовского по сравнительному изучению древнеитальянской литературы и народной словесности славянской в особенности русской // ЖМНП. 1868. Ч. 137. Февраль. С. 495–536.

4 *Веселовский А.Н.* Боккаччо, его среда и сверстники: в 2 т. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1893–1894. Т. 1. 545 с.

5 *Веселовский А.Н.* Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия. М.: Синодальная тип., 1870. 380 с.

6 *Веселовский А.Н.* Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы. 1866. Т. 4. С. 152–209.

7 *Веселовский А.Н.* Из юношеских дневников А.Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня смерти (1906–1916). Пг.: Отд. рус. яз. и словесности Рос. акад. наук, 1921. С. 43–126.

8 *Веселовский А.Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике / сост. тома, автор послесловия и коммент. И.О. Шайтанов. М.: Автокнига, 2010. 688 с.

9 *Веселовский А.Н.* Избранные труды и письма / под ред. П.Р. Заборова. СПб.: Наука, 1999. 366 с.

10 *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / ред., вступит. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. Л.: Худож. лит., 1940. 448 с.

11 *Веселовский А.Н.* Работы о фольклоре на немецком языке. 1873–1894. Опыт параллельного перевода / подгот. текстов, коммент. Т.В. Говенько. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 544 с.

12 *Веселовский А.Н.* Сказание о красавице в тереме и русская былина о Подсолнечном царстве // ЖМНП. 1878. Ч. 196. Апрель. С. 183–283.

13 *Гоннели Л.М.* А.Н. Веселовский и Алессандро Д'Анкона // Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2011. С. 230–267.
14 *Заборов П.Р.* Александр Веселовский и Гастон Парис // *Заборов П.Р.* Россия и Франция. Литературные и культурные связи. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. С. 431–438.
15 *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.
16 *Мацианти С.* «Встречные течения»: историзм, формализм, неомифологизм в рецепции и интерпретациях Александра Веселовского в Италии // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепции, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 109–133.
17 Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы / отв. редактор П.Р. Заборов. СПб.: Наука, 1992. 392 с.
18 Письма Ягича к русским ученым (1865–1886) / сост. Г.П. Блок и Т.И. Лысенко. М.; Л.: Наука, 1963. 528 с.
19 *Шишмарев В.Ф.* А.Н. Веселовский и литературоведение // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1944. Т. III. Вып. 6. С. 264–273.
20 *Ягич И.В.* История славянской филологии. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1910. 960 с.
21 *Carducci G.* Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV // Nuova antologia di scienze, lettere ed arti. Vol. XIV. Firenze, 1870. P. 468.
22 *Jagič V.* † Alexander N. Wesselofsky // Archiv für slavische Philologie. 1906. Bd. XXVIII. S. 634–637.
23 *Liebrecht F.* [Rezension] // Göttingische Gelehrte Anzeigen. 1867. Bd. I. S. 565–573.
24 *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nicolaevic Veselovskij al D'Ancona e al Carducci // L'Archiginnasio. 1967. T. 62. P. 368–423.
25 *Mussafia A.* [Rezension und Bibliographie] // Literarisches Cenralblatt für Deutschland. 1867. № 23. P. 636–637.
26 *Paris G.* [Review] // Revue critique d'histoire et de littérature. 1868. № 1. 4 janvier. P. 10–13.
27 *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij // Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e I suoi contemporanei: Atti del Convegno di Montreal 22–23 ottobre 2004. Fiesole, 2006. P. 271–315.
28 *Zambrini F.* [Bibliografia] // Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole. 1867. T. I. P. 646–647.

References

1 Bokkachcho Dzh. *Dekameron: v 2 t.* [Decameron: in 2 vols.], transl. by Aleksandr Veselovsky. Moscow, Tovarishchestvo I.N. Kushnerev Publ., 1891–1892. Vols. 1–2. (In Russ.)
2 Buslaev F.I. Dogadki i mechtaniia o pervobytnom chelovechestve [Guesses and dreams about primitive mankind], comp., text preparation, article and comm.

by A.L. Toporkov. *Prilozhenie: Pis'ma* [Appendix: letters], comp., text preparation, comm. by T.V. Goven'ko. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006. 700 p. (In Russ.)

3 Buslaev F.I. Opyt g. Veselovskogo po sravnitel'nomu izucheniiu drevneital'ianskoi literatury i narodnoi slovesnosti slavianskoi v osobennosti russkoi [Experiment of Mr. Veselovsky on comparative studying of ancient Italian literature and Slavic national literature, Russian in particular]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1868, part 137 (February), pp. 495–536. (In Russ.)

4 Veselovsky A.N. *Bokkachcho, ego sreda i sverstniki: v 2 t.* [Boccaccio, his environment and peers: in 2 vols.] St. Petersburg, Tip. Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1893–1894. Vol. 1. 545 p. (In Russ.)

5 Veselovsky A.N. *Villa Al'berti. Novye materialy dlia kharakteristiki literaturnogo i obshchestvennogo pereloma v ital'ianskoi zhizni XIV–XV stoletiia* [Willa Alberti. New materials for a characteristic of literary and public change in the Italian life of the 14th–15th century]. Moscow, Sinodal'naia tip. Publ., 1870. 380 p. (In Russ.)

6 Veselovsky A.N. Dante i simvolicheskaia poeziia katolichestva [Dante and the symbolical poetry of Catholicism]. *Vestnik Evropy*, 1866, vol. 4, pp. 152–209. (In Russ.)

7 Veselovsky A.N. Iz iunosheskikh dnevnikov A.N. Veselovskogo [From youthful diaries of A.N. Veselovsky]. *Pamiati akademika Aleksandra Nikolaevicha Veselovskogo: Po sluchaiu desiatiletiia so dnia smerti (1906–1916)* [To the memory of academician Alexander Nikolaevich Veselovsky: On the occasion of a decade from the date of death (1906–1916)]. Petrograd, Otdelenie russkogo iazyka i slovesnosti Rossiiskoi akademii nauk Publ., 1921, pp. 43–126. (In Russ.)

8 Veselovsky A.N. *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoi poetike* [Favourites: On the way to historical poetics], comp., afterword and comm. by I.O. Shaitanov. Moscow, Avtokniga Publ., 2010. 688 p. (In Russ.)

9 Veselovsky A.N. *Izbrannye trudy i pis'ma* [Chosen works and letters], ed. by P.R. Zaborov. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999. 366 p. (In Russ.)

10 Veselovsky A.N. *Istoricheskaia poetika* [Historical poetics], ed., introd. and ref. by V.M. Zhirmunsky. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1940. 448 p. (In Russ.)

11 Veselovsky A.N. *Raboty o fol'klore na nemetskom iazyke. 1873–1894. Opyt parallel'nogo perevoda* [Articles on folklore in German. 1873–1894. Experience of parallel translation], text preparation, comm. by T.V. Goven'ko. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 544 p. (In Russ.)

12 Veselovsky A.N. Skazanie o krasavitse v tereme i russkaia bylina o Podsolnechnom tsarstve [The legend of a beauty in a tower and the Russian epic about the Sunflower Kingdom]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1878, part 196 (April), pp. 183–283. (In Russ.)

13 Gonneli L.M. A.N. Veselovsky i Alessandro D'Ankona [A.N. Veselovsky and Alessandro D'Ancona]. *Aleksandr Veselovsky. Aktual'nye aspekty naslediia. Issledovaniia i materialy* [Alexander Veselovsky. Relevant aspects of his heritage. Research and materials]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, pp. 230–267. (In Russ.)

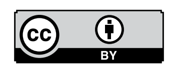
14 Zaborov P.R. Aleksandr Veselovsky i Gaston Paris [Alexander Veselovsky and Gaston Paris]. In: Zaborov P.R. *Rossiia i Frantsiia. Literaturnye i kul'turnye sviazi* [Russia and France. Literary and cultural ties]. St. Petersburg, ID "Petropolis" Publ., 2011, pp. 431–438. (In Russ.)
15 Ziumtor P. *Opyt postroeniia srednevekovoi poetiki* [The experience of creating medieval poetics]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2003. 544 p. (In Russ.)
16 Matstsanti S. "Vstrechnye techeniia": istorizm, formalizm, neomifologizm v retseptsii i interpretatsiiakh Aleksandra Veselovskogo v Italii ["Cross-currents": historicism, formalism, neomythologism as received and interpreted by Alexander Veselovsky in Italy]. *Russkaia literatura v zerkalakh mirovoi kul'tury: retseptsii, perevody, interpretatsii* [Russian literature in the mirrors of world culture: reception, translation, interpretation]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015, pp. 109–133. (In Russ.)
17 *Nasledie Aleksandra Veselovskogo. Issledovaniia i materialy* [Alexander Veselovsky's heritage. Research and materials], ex. ed. P.R. Zaborov. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992. 392 p. (In Russ.)
18 *Pis'ma Iagicha k russkim uchenym (1865–1886)* [Yagich's letters to Russian scientists (1865–1886)], comp. by G.P. Blok and T.I. Lysenko. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1963. 528 p. (In Russ.)
19 Shishmarev V.F. A.N. Veselovsky i literaturovedenie [A.N. Veselovsky and literary criticism]. *Izvestiia AN SSSR. Otdelenie literatury i iazyka*, 1944, vol. III, issue 6, pp. 264–273. (In Russ.)
20 Iagich I.V. *Istoriia slavianskoi filologii* [History of Slavic philology]. St. Petersburg, Otdelenie russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1910. 960 p. (In Russ.)
21 Carducci G. Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV. *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*. Firenze, 1870, vol. XIV, p. 468. (In Italian)
22 Yagich I.V. † Alexander N. Wesselofsky. *Archiv für slavische Philologie*, 1906, Bd. XXVIII, pp. 634–637. (In German)
23 Liebrecht F. [Rezension]. *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1867, vol. I, pp. 565–573. (In German)
24 *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nicolaevic Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. *L'Archiginnasio*, 1967, vol. 62, pp. 368–423. (In Italian)
25 Mussafia A. Rezension und Bibliographie. *Literarisches Cenralblatt für Deutschland*, 1867, No 23, pp. 636–637. (In German)
26 Paris G. Recension [Review]. *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1868, № 1, 4 janvier, pp. 10–13. (In French)
27 *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e I suoi contemporanei: Atti del Convegno di Montreal 22–23 ottobre 2004.* Fiesole, 2006, pp. 271–315. (In Italian)
28 Zambrini F. [Bibliografia] *Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole*, 1867, vol. I, pp. 646–647. (In Italian).

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

ЛЕТОПИСЕЦ НЕБЕСНЫХ ЗНАМЕНИЙ: ЛИЦЕВОЙ РУКОПИСНЫЙ СБОРНИК XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ БИБЛИОТЕКИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК: В 2 Т. Т. 1: Факсимильное воспроизведение сборника. Т. 2: Тексты, исследование, комментарии / Изд. подгот. Г.В. Маркелов и А.В. Сиренов. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2018. 588 с.+528 с.: ил.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 июля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-354-369

Аннотация: Названным академическим изданием в научный оборот вводится замечательный памятник русской литературы начала XVII в. — лицевой рукописный сборник энциклопедического содержания. Он включает единственный известный к нашему времени список «Летописца небесных знамений». Из разных историографических источников, летописей и хроник автор собрал воедино описания солнечных и лунных затмений, падений метеоритов, движений комет, явлений гало и северного сияния. Текст сопровождается рисунками астрономических и атмосферных явлений.
Ключевые слова: энциклопедический сборник, лицевая рукопись, летописец небесных знамений, солнечные и лунные затмения, падения метеоритов, явления гало и северные сияния, источники текста и изображений, текстология, палеография, кодикология, проблема авторства, рукопись-конволют, факсимиле, комментарий.
Информация об авторе: Лидия Ивановна Сазонова — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
E-mail: lsazonova@mail.ru
Для цитирования: *Сазонова Л.И.* Летописец небесных знамений: Лицевой рукописный сборник XVII века из собрания Библиотеки Российской академии наук: в 2 т. Т. 1. Факсимильное воспроизведение сборника. Т. 2. Тексты, исследование, комментарии / Изд. подгот. Г.В. Маркелов и А.В. Сиренов. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2018. 588 с.+528 с.: ил. // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 354–369. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-354-369



THE CHRONICLE OF THE HEAVENLY SIGNS: 17TH CENTURY ILLUSTRATED HANDWRITTEN CODEX FROM THE COLLECTION OF THE LIBRARY OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES: IN 2 VOLS. Vol. 1: Facsimile Reproduction of the Collection. Vol. 2: Texts, Research, Comments. Ed. by G.V. Markelov and A.V. Sirenov. St. Petersburg, Publishing House of the Pushkinsky Dom, 2018. 588 p. + 528 p.: il.

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: July 12, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: This article introduces a remarkable monument of the Russian literature — an illustrated manuscript collection of encyclopedic content, compiled at the beginning of the 17th century. It includes the only known list of *The Chronicle of Heavenly Signs* so far. An unknown author collected from various historical texts, chronicles and annals, descriptions of solar and lunar eclipses, meteorite falls and movements of comets, phenomena of halo and auroras. Along with the text, the manuscript contains drawings of astronomical and atmospheric events.

Keywords: encyclopedic collection, illustrated manuscript, chronicle of the heavenly signs, solar and lunar eclipses, meteorite falls, phenomenons of halo and auroras, text and image sources, textology, paleography, codicology, authorship problem, convolute manuscript,facsimile, commentary.

Information about the author: Lydia I. Sazonova, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: lsazonova@mail.ru

For citation: Sazonova L.I. The *Chronicle of the Heavenly Signs*: 17th Century Illustrated Handwritten Codex from the Collection of the Library of the Russian Academy of Sciences: in 2 vols. Vol. 1. Facsimile Reproduction of the Collection. Vol. 2. Texts, Research, Comments. Ed. by G.V. Markelov and A.V. Sirenov. St. Petersburg, Publishing House of the Pushkinsky Dom, 2018. 588 p. + 528 p.: il.
Studia Litterarum, 2020, vol. 5, no 1, pp. 354–369. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-354-369

Фундаментальным изданием в научный оборот вводится замечательный памятник русской литературы начала XVII в. — лицевой рукописный сборник энциклопедического содержания. В период Смутного времени был составлен входящий в его состав интересный и не совсем обычный текст, сопровождаемый непонятными, на первый взгляд, схемами и чертежами: «Сия книга Летописец временем и знамением, яже на небеси и на земли» (далее — Летописец знамений). Неизвестный по имени автор свел воедино почерпнутые из различных историографических источников, русских летописей и западноевропейских хроник известия, содержащие рассказы о природных явлениях, необычных небесных знамениях: о солнечных и лунных затмениях, огненных столпах, полярных сияниях, падениях метеоритов, гало, паргелиях и др. Летописец не ограничился их описанием, но проявил интерес к условным изображениям астрономических и атмосферных явлений. В начале 2000-х гг. Г.В. Маркелов впервые обратил внимание на этот известный в единственном списке Летописец знамений как «на выдающийся памятник древнерусской книжности и уникальный комплекс изображений». В ряде публикаций исследователя рассмотрены различные аспекты изучения Летописца [2, с. 42–51; 3, с. 276–283; см. также: 4, с. 58–65; 5, с. 319–338].

Настоящее издание представляет собой всестороннее исследование рукописного сборника-конволюта, выполненное Г.В. Маркеловым и А.В. Сиреновым. Оно состоит из двух томов. В первом представлено полное факсимильное воспроизведение рукописного кодекса, хранящегося с середины XIX в. в Библиотеке Академии наук в собрании

выдающегося ученого-слависта И.И. Срезневского[1], собирателя ценных манускриптов.

Второй том содержит наборный текст сборника (с. 63–218), полистное описание его содержания (с. 219–232), именной, предметно-тематический и географический указатели к текстам рукописи (с. 233–248) и комментарии (с. 249–524). Предваряющая публикацию текста вводная часть («Предисловие», с. 7–62) включает палеографическое и кодикологическое описание рукописи, обзор ее содержания и рисунков (их сюжеты, графические композиции, техника исполнения, иконографическая традиция), установление источников текста, сведения об авторе-составителе сборника, историю бытования и изучения рукописи.

В отличие от высказанного ранее в научной литературе предположения о наличии в сборнике более 40 почерков, исследователи доказывают, что изучаемая рукопись написана рукой одного мастера-книжника. Факсимильное издание предоставляет читателю возможность удостовериться в правомерности приведенного суждения.

Для решения вопроса о личности автора-составителя, не названного в сборнике ни по имени, ни по роду своих занятий, Г.В. Маркелов и А.В. Сиренов проанализировали исторические обстоятельства, детали и подробности, почерпнутые из авторских приписок, косвенных данных изучаемого сборника, и выдвинули предположение о принадлежности автора-составителя к разряду иконописцев. Исследователи обратили внимание на явный интерес у составителя Летописца к живописным работам в казанских храмах, на особое внимание к цвету, на присутствие в тексте терминологии, используемой профессиональными иконописцами-знаменщиками, на статью о свойствах краски порфиры (пурпур). Описание внешнего облика трех святителей — Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста — содержит характеристики даже более детальные, чем в иконописных подлинниках. Исследователи выдвинули обоснованное предположение, что автор Летописца знамений «имел отношение к росписям Свияжского Успенского собора» (т. 2, с. 494). В составе сборника имеются материалы, посвященные иконографии, богословским толкованиям сложных иконописных композиций («О кресте Господни, что ради пишут у кре-

1 БАН. Собр. И.И. Срезневского, II, 119 (24.5.32).

ста Господня десную страну горе подножек Христов подоимашеся, а ошую — доле понижшуся»; глава из полемического трактата Зиновия Отенского «Истины показания» о новонаписанных иконах, появившихся в конце XVI в.). Из приведенных наблюдений вырисовывается образ пребывающего в Казани книжника-иконописца. То, что рукописный кодекс был создан в Казани, подтверждается обилием разнообразных местных известий. Дополнительные штрихи к портрету автора Летописца знамений исследователи извлекают, изучая круг его источников и некоторые предпочтения, выразившиеся в привлечении западнорусских и западноевропейских известий, в некоторых речевых особенностях, связанных с употреблением в отдельных случаях западнославянской лексики, в упоминании западноевропейских топонимов и реалий. Автор-составитель сборника, сообщивший также некоторые сведения о своей семье, принадлежал, возможно, к белому духовенству Казани и был связан с Казанским архиерейским домом. Однако кто именно является этим автором — вопрос открытый.

Палеографическое и кодикологическое описание сборника-конволюта является базовой основой для датировки и реконструкции истории его создания. Изучение порядка следования в рукописи разновременных тетрадей, их соотнесенности с филигранями, содержанием статей и приписками позволило исследователям выявить восемь кодикологически единых блоков, что отражает довольно продолжительную историю формирования кодекса и одновременно целенаправленную работу составителя над его композицией. Не случайно на первом месте оказался текст из более позднего (по отношению к другим частям рукописи) книжного блока, датируемого 30–40-ми гг. XVII в., — связанное с новозаветными событиями синаксарное чтение Страстной пятницы. Поместив тем самым «события голгофской казни на первое место в сборнике, автор представил их как первые в христианской истории, прообразующие будущие знамения в последующей череде землетрясений, затмений солнца и других бедствий» (т. 2, с. 251).

Летописец знамений помещен ниже, хотя он читается в более раннем кодикологическом блоке (состоит из девяти тетрадей: № 3–11), датируемом исследователями 1605–1606 гг. на основании авторской правки в известиях о Лжедмитрии I — «ростриге Грише Отряпьеве». Возникает, однако, вопрос: как указанная дата создания данного памятника соотносится с тем, что сказано на 275-й странице издания: «...в 1607 г. комету Галлея в небе

над Московским государством наверняка видел и автор Летописца знамений. Возможно, это наблюдение впечатлило его и послужило *дополнительным толчком* (курсив мой. — *Л.С.*) к составлению Летописца знамений»? Из приведенной цитаты следует, что автор начал работу над Летописцем не ранее 1607 г.

Следует отметить, что датировка сборника-конволюта — сложная проблема. В 39 тетрадях рукописи выявлено 20 филиграней, не все из них удалось идентифицировать, что и ограничивает возможности точной датировки создания рукописного кодекса. Возможно, этим же обстоятельством объясняется непоследовательность хронологических указаний. Так, на первой странице «Предисловия» сборник отнесен к «первой половине XVII в.» (т. 2, с. 7). Далее исследователи уточняют: самые первые тексты относятся к 1605 г., а последние к 30-м гг. XVII в.: «кодекс был сформирован не позднее 30-х гг.» (т. 2, с. 27); затем следует разъяснение: «Таким образом, сборник представляет собой творческий архив неизвестного нам по имени жителя Казани, содержащий материалы, создаваемые с *начала XVII в. до 30-х гг.* этого столетия. Таким образом, свой творческий архив автор пополнял на протяжении более чем трети века — можно думать, всю свою жизнь» (т. 2, с. 42–43). Раздел «Описание рукописи» открывается, однако, несколько иным утверждением: «Сборник энциклопедический, конволют. *XVI в.* (*конец*) — *XVII в.* (*30–40-е гг.*)» (т. 2, с. 9; курсив мой. — *Л.С.*). Из сказанного следует, что если принять во внимание указанный хронологический диапазон, то автор, рукой которого написана вся рукопись, работал над составлением сборника даже не более «трети века», а более полувека (?).

Историко-культурное и историко-литературное значение данного кодекса определяется богатством его содержания и неповторимым художественным обликом. Из множества источников почерпнуты более 270 статей разного объема, представляющих собой многообразие жанров (повествовательных, полемических, учительных и др.), восходящих к разнообразным источникам. Известия из русской и мировой истории, чередующиеся со статьями из бестиариев, Шестоднева, Физиолога, Толковой Палеи, Христианской топографии Козьмы Индикоплова, Сказания об Индийском царстве и др., заимствуются или дословно, или пересказываются с сокращениями и излагаются в авторской редактуре составителя сборника. Летописец знамений имел своей целью фиксацию природных явлений, что объясняет

склонность автора к описанию катастрофических событий (землетрясения, извержения вулканов, наводнения, смертоносные эпидемии, мор) и чудесных знамений. Примечательно, что, избрав лапидарную манеру изложения, книжник, сообщая о том или ином небесном знамении, устраняет мистическое толкование, сокращает морализаторскую часть, присутствующую в источнике; внимание нашего летописца занимает событие само по себе, что заметно отличает его от предшественников.

Особый интерес представляет в Летописце знамений комплекс собственно литературных произведений. Среди них — памятник древнерусской литературы XII в. Чудо Климента папы Римского о корсунском отроке и о перенесении мощей Климента Римского в Киев; поэтическое слово-плач по случаю кончины царя Федора Иоанновича, датируемое Смутным временем (второй известный список); новая редакция Повести об основании Ватопедского монастыря; переводные повести и сказания о богословах Евагрии и Оригене, о раскаявшемся в грехах и воскресшем воине Таксиоте; латинские по происхождению тексты о римских папах Мартиниане и Сильвестре, западнославянские сказания о чешской княгине Людмиле, о польском короле Болеславе и епископе Венцлаве; легенда о гусеногой сивилле Марии, предваряющая пространные сказания о двенадцати сивиллах.

Среди разнообразных материалов сведущий книжник поместил также сказание патриарха Геннадия о радуге, притчу о теле человеческом, сообщения о книжных собраниях царя Соломона, о древних собирателях книг Иезекии, Оригене, Исидоре Пилусийском и Птоломее-книголюбце, об эдемском рае и райских реках, о Моисее, о волхвах персидских, о кресте Христовом и др. Имеются выписки о «британских племенах», об Индии, о «земле Исляндии», о городах Аргентине (Страсбург) и греческих Дельфах, об индонезийском острове Суматра, о добывании драгоценных камней, о песчаных морях и о реке Рейн и др.

Составитель рукописи проявил традиционный для древнерусского книжника интерес к экзотике и курьезам, ко всяким удивительным случаям и чудесам, рассказам о монстрах, «дивиих людях, живущих на краю земли», о рождении свиньи с человеческим лицом и телят в виде сиамских близнецов, о саранче с греческими буквами на крыльях, о жительнице Кракова, родившей 36 детей, повествования о слепом псе кузнеца и псе, изобличившим убийцу

своего хозяина, и др. В рукопись включены рассказы о баснословных и реальных животных: струфокамиле (страусе), инъроге (единороге), телчеслоне, вепреслоне, одонтотураноне, саламандре, ехидне, аспиде (крылатом змее), ноздророге (носороге), водяном коне (бегемоте), о птицах сирине, алконосте, фениксе, неясыти (пеликане) и др. Некоторые из представителей фауны преподносят читателю нравственный урок, указывающий путь к добродетели. Автор пишет, если воспользоваться его цитатой из статьи Максима Грека о птице струфокамиле, — «поучения для, а не красоты».

Есть в Летописце агиографические тексты — Житие Богоматери, приписываемое Епифанию Кипрскому, Житие мученика Христофора Песьеглавца; апокрифы — Житие Богородицы, о наречении имени Адама, об оживленной курице, о крашеных яйцах, о царе Семеклии и братстве его сына Прова со Христом.

Книжник-энциклопедист привлек при создании казанского кодекса чрезвычайно широкий круг самых разнообразных источников. В результате детального источниковедческого анализа Г.В. Маркелов и А.В. Сиренов установили, что этот удивительный сборник основан по преимуществу на историографических текстах — это Хронограф редакции 1512 г., Московский Летописный свод конца XV в., Типографская, Никоновская летописи, близкая к Супрасльской белорусско-литовская летопись, Степенная книга, русский перевод Хроники Мартина Бельского. По предположению исследователей, привлекался также так называемый Лыткинский хронограф (начало XVII в.). Очевидный кирилло-белозерский «след» в изучаемой рукописи объясняется тем, что одним из основных источников Летописца знамений послужил «Летописец от 72 язык», список которого (Лихачевский) хранился в XVI в. в Кирилло-Белозерском монастыре; по всей вероятности, с его бывшим игуменом Матфеем, впоследствии казанским митрополитом, был знаком наш автор-составитель.

Есть в Летописце знамений уникальные сведения, которые не прослеживаются по другим источникам, они касаются в основном казанских событий: это сообщение о кончине и захоронении в Казани иерусалимского архиепископа Епифания и сооружение склепа на его могиле, описание голода в Казани в 1601 г., известия о росписи казанских церквей в 1604 г., обстоятельствах убийства Богдана Бельского, о казанском юродивом Тимофее на рубеже XVI–XVII вв.

Исследователи привели примеры, свидетельствующие о вероятном использовании автором также устных источников, например, в известиях о смерти Бориса Годунова, в сообщении о венчании на царство Лжедмитрия I и его прибытии в Москву. В том, что касается текстов литературного характера, рукописный компендиум казанского книжника унаследовал и продолжил традицию энциклопедических сборников Ефросина Белозерского (XV в.).

Полигистор-книжник предстает в этой рукописи и как опытный рисовальщик. Статьи Летописца знамений сопровождаются оригинальными изображениями, являющимися авторскими иллюстрациями к тексту (их около 70). Необычные контурные рисунки, выполненные легкими, быстрыми росчерками пера, без раскраски или слегка подцвеченные киноварью, являются органической частью самой рукописи, выступая как продолжение скорописной манеры письма. Изображения небесных явлений, которым автор придал антропоморфный вид, следуют словесному описанию комет, затмений солнца и луны, пятен на солнце, метеорных дождей, полярных сияний, огненных столпов, гало и паргелий, шаровой молнии в виде клубящегося огненного облака. Кроме небесных знамений, в сборнике помещены изображения животных и растений, го́рода с башнями и крепостными стенами, природных катаклизмов (вулканы, землетрясения).

Рисунками снабжены также повествовательные тексты. Сказание «О сивиллах мудрых», взятое из Хроники Мартина Бельского, проиллюстрировано весьма колоритными фигурами прорицательниц. Редкая повесть о святом архиепископе Венцлаве (Вениславе), убитом польским королем Болеславом, проиллюстрирована шестью картинками. В некоторых случаях оставлены свободные места для иллюстраций между текстами или внутри нарисованных рамок, однако по какой-то причине так и незаполненные. Исходя из содержания рукописи, исследователи привели перечень несостоявшихся рисунков. Если бы художественный замысел книжника реализовался в полной мере, то перед нами предстала бы самая обширная подборка светских изображений начала XVII в.

Уровень текстологической подготовки кодекса отвечает необходимым требованиям. Редакторская работа самого книжника отражена в подстрочных примечаниях, где отмечены вставки слов и приписки текста (над строкой или на поле рукописи), зачеркивания, изменение синтаксического порядка, лексические замены, смена чернил и др.

Развернутый научный комментарий к тексту рукописи составляет более половины объема второго тома. Каждая статья сборника рассматривается в последовательности ее расположения в кодексе; приводятся разного рода сведения, относящиеся к историко-культурному контексту, источники текста и параллели к нему, объяснения отдельных понятий и исторических реалий, ценный изобразительный материал.

Комментарий включает более 500 изображений. Рисунки Летописца знамений помещены в контекст иконографической традиции XIII–XVIII вв., им находятся источники или предполагаемые образцы в древнерусской и русской рукописной книжности, в западноевропейских изданиях. Разыскания Г.В. Маркелова и А.В. Сиренова привели к выводу о том, что толчком к созданию рисунков Летописца знамений могли послужить изображения из упомянутого царского Лицевого свода XVI в. Твердо установлено, что автор сборника мог воспользоваться также гравюрами из Хроники Мартина Бельского, из перевода которой в Летописец знамений вошло немало статей. Убедительно показано, что одним из источников рисунков для летописного сборника стали гравюры из изданий немецких хроник Гартмана Шеделя и Конрада Ликостена (переведена в Москве в 1599 г.): очевидное сходство наблюдается в графических композициях, в применении штриховки как светомоделирующего приема. В ряду предполагаемых источников находятся изображения небесных явлений на немецких гравированных листах XVI в. Рисуя животных, автор Летописца ориентировался на иконографию лицевых списков Физиолога и Козьмы Индикоплова. В составе Летописца знамений до нас дошла самая ранняя миниатюра к тексту Хождения Трифона Коробейникова — фараонова рыба Понтийского моря. Автор Летописца проявил себя как рисовальщик, представивший оригинальные композиционные решения (сцена извержения Везувия; совершенно уникальный рисунок с изображением копыт как иллюстрация к рассказу о скачущих бесах-всадниках).

Представлена и изучена художественная образность, в которой выражались взгляды людей на природу. В средневековых текстах падение метеоритов сравнивается с огненным змием. И на первом же рисунке в Летописце знамений падение метеорита при сыне Ярослава Мудрого, князе Всеволоде (XI в.), изображено в виде крылатого змея, спускающегося из облаков. Смотрящий вверх князь заслоняется правой рукой от пугающего

зрелища. Знамению ужаснулись и другие очевидцы события так же, как это можно видеть на миниатюре из Радзивиловской летописи. Древнерусское искусство и западноевропейское того же времени знает немало изображений крылатых змиев. Исследователи привели ряд параллелей, свидетельствующих о том, что изображение змия в Летописце знамений выполнено вполне традиционно в рамках канона. На миниатюре к Троянской истории в составе Лицевого свода XVI в. крылатый змий с двумя лапами и извивающимся хвостом изрыгает пламя. Изображение летящего змея находим в сцене штурма Казани из лицевой рукописи Казанской истории. Крылатый змий-дракон присутствует и на гравюре из Хроники Ликостена.

Примечательно заимствованное из Московского свода XV в. описание солнечного затмения 1 мая 1185 г., знаменитого тем, что оно отразилось и в «Слове о полку Игореве». В Летописце знамений текст не имеет морализирующей концовки, а сопровождающий его рисунок изображает ущербное солнце в виде месяца, «из рог» которого исходят пламенеющие лучи. По свидетельству астронома Д.О. Святского, на территории южной Руси затмение было частичным [7, с. 45–49], как свидетельствует о том и Ипатьевская летопись. Однако в «Слове о полку Игореве» оно представлено как полное: «Солнце ему тъмою путь заступаше…». Заметим, что «неточность» описания объясняется художественной природой произведения: изображение затмения именно как полного способно создать глубокий и емкий символический образ, служащий грозным предзнаменованием неудачи военного похода князя Игоря.

Явление кометы в рисунках Летописца знамений изображено в виде наконечника копья, как и в Лицевом своде XVI в. В западноевропейских гравюрах того же времени и в русских источниках («Тобольский летописец», XVIII в.) встречается и другой тип изображения — в виде падающей звезды с хвостом. Любопытна запись Симеона Полоцкого, сделанная им в Москве о комете 1664 г. (комета была открыта 7/17 ноября 1664 г. и наблюдалась до января 1665 г.). В ней не просто зафиксировано явление кометы, но и сообщаются также астрономические наблюдения о направленности хвоста: «Tegoż roku y miesiąca dnia szóstego pokazała sie cometa, trwała niedziel z pultoru y zgasła potym zaś w dzień aż do Kreszczenia Hospodnia. Ogoń miał na pułnoc, potym na wschód ku południewi»[2] («Того же года и месяца в

2 ГИМ. Синодальное собр. № 48. Л. 264.

шестой день появилась комета, она держалась недели полторы, потом погасла в день накануне Крещения Господня. Хвост имела [направленный] на юг, потом на юго-восток»).

В дневниковой записи Симеона описание кометы свободно от морализации, в отличие от стихотворения Евфимия Чудовского о комете 1680 г. «На звезду великую, явльшуюся 189 году декабря против 15-го числа»[3]. Известно, что эта комета была очень яркой, в некоторые дни ее хвост («труба», «столп») достигал большой величины (до 70 градусов в длину), что отмечено многими очевидцами и в России, и в Западной Европе, оставившими описание и зарисовки «великой звезды». Комета была открыта 4/14 ноября 1680 г. и наблюдалась до марта 1681 г., в середине декабря ее блеск заметно усилился, и именно к моменту наибольшего свечения кометы относится большинство свидетельств о ней [6, с. 350–353; 1, с. 43]. Среди литературных произведений — и стихотворение Евфимия. Он признает влияние кометы на жизнь людей как проявление божественной воли и воспринимает небесное явление как недоброе предзнаменование, не сулящее никакого «блага», но предвозвещающее «гнев Божий и казнь людем»: «Комита егда в небе видена бывает, / никое благо быти на земли являет, / токмо гнев Божий и казнь людем возвещает...»[4]. Типичное для средневекового сознания представление соединилось в стихотворении с дидактической интерпретацией, внушающей мысль о возможности преодолеть неотвратимость кары Божией добрыми делами: автор призывает «ущедрить» Бога «благодеяниями» и избегать «неправд всяких и обид», тогда «показанный нам знак на многое злое / превратит Всеблагий Сый на всяко благое, / токмо покажем делы покорство драгое»[5].

Стихотворение Евфимия находится в традиции астрономическо-астрологических сочинений, столь характерных для его эпохи. Внимание к небесным знамениям, сопутствовавшее всему Средневековью, приобрело в России во второй половине XVII в. характер моды, распространившейся в высшем феодальном обществе, как светском, так и церковном; известно о прогностической астрологии на «службе» у царя Алексея Михайловича [8, с. 85–114].

3 ГИМ. Синодальное собр. № 369. Л. 2 об.

4 Там же.

5 Там же.

Комментарий к легенде «О сивиллах мудрых» включает изображения 15 пророчиц из Летописца знамений — эти старейшие в русской рукописной традиции рисунки ранее были не известны исследователям. Они приведены в сравнительном анализе с изображениями сивилл в росписи Благовещенского собора, в миниатюрах из рукописи рубежа XVI–XVII вв. РНБ. ОЛДП. Q. 795, в Хронике Бельского и в Хронике Шеделя. При дальнейшем изучении иконографической традиции изображения сивилл можно учесть также лицевую рукопись («Книга о сивиллах», 1673)[6], в миниатюрах которой образы пророчиц выполнены в традиции западноевропейской портретной живописи.

Изображение птицы феникс из Хроники Ликостена представлено в комментарии к листу 215 об. — 216 (с. 497), поэтому ссылка (на с. 420) на комментарий к листу 66 ошибочна. Имеются пропуски в указателях: например, в именном отсутствуют «Гриша (Грища) Отряпьев» (Лжедмитрий I), сивиллы Кумана, Хелеспонская, Европия, в географическом — название города Лянферберг, в предметно-тематическом — сивиллы, радуга, притча о теле человеческом и др.

Богато иллюстрированный (лицевой) кодекс — явление в рукописной традиции исключительно редкое и чрезвычайно ценное. Данной публикацией пополнился немногочисленный ряд факсимильных изданий летописных памятников русского Средневековья и раннего Нового времени (Радзивиловская летопись, XIII в.; Лицевой летописный свод XVI в.; Ремезовская летопись, конец XVII — начало XVIII вв.).

Лицевой летописный кодекс из собрания И.И. Срезневского — замечательный памятник своей эпохи. Его публикация открывает перспективы для открытия личности автора и для дальнейшего осмысления историко-литературных и историко-культурных процессов, происходящих в России на пороге раннего Нового времени. Это научное издание выполнено на высоком профессиональном уровне. Вместе с тем комментарии, включающие богатый иллюстративный материал, делают его привлекательным и доступным для широкого круга читателей, интересующихся историей русской культуры.

Остается добавить, что двухтомное издание «Летописца небесных знамений» вышло под грифом трех научных учреждений: Институт русской

6 РГБ. Ф. 256. Собр. Румянцева. № 227.

литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербургский институт истории и Библиотека Российской академии наук. Прекрасно оформленное, одно из лучших, выпущенных издательством Пушкинского Дома, оно опубликовано благодаря финансовой поддержке председателя Федерального Совета ВПП «Партия Дела», президента ООО «Новое Содружество» и ассоциации «Росспецмаш» К.А. Бабкина.

Список литературы

1 *Воронцов-Вельяминов Б.А.* Очерки истории астрономии в России. М.: Гостехиздат, 1956. 397 с.

2 *Маркелов Г.В.* «Явися на небеси знамение чюдно» // О древней и новой литературе: сб. ст. в честь Н.С. Демковой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 42–51.

3 *Маркелов Г.В.* О «Летописце небесных знамений», летописном памятнике начала XVII в. // Пятые Лихачевские чтения. Русская культура: история и экология. Материалы междунар. науч. конф. Ясная Поляна, 2016. С. 276–283.

4 *Маркелов Г.В., Сиренов А.В.* О личности автора «Летописца о небесных знамениях» // Русская литература. 2016. № 2. С. 58–65.

5 *Маркелов Г.В., Сиренов А.В.* Иконография лицевого Летописца о небесных знамениях // Вестник СПбГУ. История. 2017. Т. 62. Вып. 2. С. 319–338.

6 *Святский Д.О.* Комета 1680 г. в России // Мироведение. 1929. № 6. С. 350–353.

7 *Святский Д.О.* Астрономия в Древней Руси. М.: Русская панорама, 2007. 664 с.

8 *Симонов Р.А.* Русская астрологическая книжность (XI — первая четверть XVIII века). М.: Мир книги, 1998. 147 с.

References

1 Vorontsov-Vel'iaminov B.A. *Ocherki istorii astronomii v Rossii* [Essays on the History of Astronomy in Russia]. Moscow, Gostehizdat Publ., 1956. 397 p. (In Russ.)

2 Markelov G.V. "Iavisia na nebesi znamenie chiudno" [A Miraculous Sign Appeared in the Sky]. *O drevnei i novoi literature: Sb. st. v chest' N.S. Demkovoi* [On the Ancient and New Literature. Collection of Articles in Honor of N.S. Demkova]. St. Petersburg, Filologicheskii fakul'tet SPbGU Publ., 2005, pp. 42–51. (In Russ.)

3 Markelov G.V. O "Letopistse nebesnykh znamenii", letopisnom pamiatnike nachala XVII v. [On "The Chronicler of the Heavenly Signs", a Chronicle Monument of the Early 17th Century]. *Piatye Likhachevskie chteniia. Russkaia kul'tura: istoriia i ekologiia. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [The Fifth Lihachev Readings. Russian Culture: History and Ecology. Materials of the International Scientific Conference]. Yasnaya Polyana, 2016, pp. 276–283. (In Russ.)

4 Markelov G.V., Sirenov A.V. O lichnosti avtora "Letopistsa o nebesnykh znameniiakh" [On the Identity of the Author of "The Chronicler of the Heavenly Signs"]. *Russkaia literatura*, 2016, no 2, pp. 58–65. (In Russ.)

5 Markelov G.V., Sirenov A.V. Ikonografiia litsevogo Letopistsa o nebesnykh znameniiakh [The Iconography of the Illustrated "Chronicler of the Heavenly Signs"]. *Vestnik SPbGU. Istoriia*, 2017, no 62 (2), pp. 319–338. (In Russ.)

6 Sviatskii D.O. Kometa 1680 g. v Rossii [The Comet of 1680 in Russia]. *Mirovedenie*, 1929, no 6, pp. 350–353. (In Russ.)

7 Sviatskii D.O. *Astronomiia v Drevnei Rusi* [Astronomy in the Ancient Russia]. Moscow, Russkaia panorama Publ., 2007. 664 p. (In Russ.)

8 Simonov R.A. *Russkaia astrologicheskaia knizhnost' (XI — pervaia chetvert' XVIII veka)* [Russian Astrological Booklore (11th — the first Quarter of the 18th Century)]. Moscow, Mir knigi Publ., 1998. 147 p. (In Russ.)

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фр)

ЖУРНАЛ «Я ЗНАЮ ВСЁ» И ОСОБЕННОСТИ МАССОВОГО ЧТЕНИЯ В ПЕРИОД «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ» (О НОВОЙ КНИГЕ Д. КУЭНЬЯСА)

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 10 июня 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-370-379

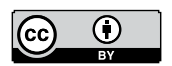
Аннотация: Новая монография известного французского специалиста в области массовой литературы Даниэля Куэньяса посвящена одному из наиболее ярких периодических изданий «прекрасной эпохи» — журналу «Я знаю всё» («Je sais tout»). Автор ограничивается периодом с 1905 (начало выхода журнала) по 1914 гг.; деятельность журнала в период Первой мировой войны и последующий период в книге не рассмотрена. Целостный сопоставительный анализ публиковавшихся на страницах журнала художественных текстов, с одной стороны, и публицистических или научно-популярных, с другой стороны, позволяет Д. Куэньясу сделать вывод об изоморфизме опубликованных материалов. В своем анализе Куэньяс опирается преимущественно на методологию литературоведа Шарля Гривеля, одним из первых обратившегося к анализу феномена увлекательности массового чтения, и социолога Эдгара Морена с его концепцией «гомогенизированного синкретизма» массовой периодики. Наибольшее внимание автор монографии уделяет прозе Мориса Леблана (новеллы об Арсене Люпене), Гастона Леру (роман «Заколдованное кресло»), типологии фиктивных персонажей («безумный профессор», «благородный ученый», преступник, светский лев). На примере «африканских впечатлений» (проза и документальные очерки) Куэньяс анализирует трактовку журналом проблемы чужого культурного пространства. С точки зрения Д. Куэньяса, «энциклопедизм», заявленный издателем журнала Пьером Лафитом в качестве ключевой стратегии «Я знаю всё», был во многом утрачен начиная с 1914 г.

Ключевые слова: журнал, повествование, массовая литература, детектив, фантастика, роман, новелла, читатель, хоррор.

Информация об авторе: Кирилл Александрович Чекалов — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-9050-0636

E-mail: tchekalov@yandex.ru

Для цитирования: *Чекалов К.А.* Журнал «Я знаю всё» и особенности массового чтения в период «прекрасной эпохи» (о новой книге Д. Куэньяса) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 370–379. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-370-379



THE *JE SAIS TOUT* MAGAZINE AND THE FEATURES OF BELLE EPOQUE MASS READING (A NEW BOOK BY DANIEL COUÉGNAS)

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: June 10, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: A new book by a famous French mass literature expert Daniel Couégnas focuses on one of the brightest *belle époque* periodicals, the *Je sais tout* magazine. The author limits his study to a certain period of the magazine's life, from its first issue in 1905 to 1914, leaving out World War I and the later years. The article compares and analyzes literary, publicistic, and popular texts published in this magazine, leading the author to a conlusion that those texts appear isomorphic. Methodologically, Couégnas relies on the conclusion method of Charles Grivel, a literary critic who first turned to the study of the phenomenon of the fascinating nature of fascinating phenomenon of the nature of popular reading on the one hand. On the other hand, he employs the concept of "homogenic syncretism" of periodicals, proposed by Edgar Morin, a sociologist. The author mostly focuses on the prose of Maurice Leblanc (Arsene Lupin short stories) and Gaston Leroux (*Le Fauteuil hanté* novel), while also paying attention to the typology of the fictional heroes (a "mad professor," an "honourable scholar," a criminal, a man of fashion). Using his "African impressions" (prose and documentary essays) Couégnas analyzes how the magazine approaches the problem of foreign cultural space. Couégnas thinks that the "encyclopedism" declared as the key strategy of the magazine by its editor Pierre Lafitte, was mostly lost after 1914.
Keywords: magazine, narration, mass literature, detective story, speculative fiction, novel, short story, reader, horror.
Information about the author: Kirill A. Chekalov, DSc in Philology, Chief Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-9050-0636
E-mail: tchekalov@yandex.ru
For citation: Chekalov K.A. The *Je Sais Tout* Magazine and the Features of Belle Epoque Mass Reading (A New Book by Daniel Couégnas). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp.370–379. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-370-379

К настоящему времени лиможское издательство «Pulim» выпустило немало научных исследований, посвященных массовой литературе и серийным медиапрактикам. Среди наиболее фундаментальных новинок — монография известного французского ученого Даниэля Куэньяса «Фикциональное повествование и медиакультура в период “Прекрасной эпохи”» [1]. Автор книги (в прошлом профессор Университета в Нанте, ныне на пенсии) может считаться одним из пионеров научного изучения массовой литературы. И действительно, если в наши дни популярный роман и другие формы массового чтения сделались предметом систематического и углубленного научного анализа, то совершенно иначе обстояло дело в 1980-х гг., когда соответствующий тип словесности все еще ходил в золушках у большинства литературоведов. Д. Куэньяс, уже в указанный период обратившийся к данной проблематике, — по стопам М. Анжено, Ф. Лакассена и Р. Гиза — поставил себе целью не только показать значимость массовой литературы (в тогдашней терминологии — «паралитературы») в системе западноевропейской и американской словесности, но и проанализировать наиболее примечательные ее образцы сквозь призму окрашенного в марксистские тона риторического подхода Шарля Гривеля (в 1993–1999 гг. руководителя «Ассоциации друзей популярного романа») с его анализом «производства увлекательности». Кроме того, Д. Куэньяс указывает на еще один методологический источник своего нового исследования — работы известного социолога Эдгара Морена и, более конкретно, его концепцию «гомогенизированного синкретизма» массовой культуры (унификация формы при ярко выраженном тематическом разнообразии).

Всем исследователям популярного чтения памятна книга Д. Куэньяса «Introduction à la paralittérature» («Введение в паралитературу»), опубликованная в 1992 г. в весьма престижной коллекции «Poétique» (выпускаемой издательством «Seuil») и поныне сохранившая свое значение пропедевтического труда. За «Введением в паралитературу» последовали многочисленные статьи ученого, отчасти собранные в его книге «Fictions, énigmes, images» («Вымыслы, загадки, образы», 2001) — она вышла в той же издательской коллекции «Mediatextes», что и рецензируемый труд.

В новой работе Д. Куэньяса отразился вообще характерный для нынешних литературоведческих штудий интерес к конкретным издательским коллекциям и отдельным периодическим изданиям, посвященным массовому чтению. Выбор предмета исследования вполне обоснован: журнал «Я знаю всё» («Je sais tout») является (как по содержанию, так и по своим полиграфическим параметрам) одним из самых примечательных издательских феноменов «прекрасной эпохи».

Следует отметить, что перед нами не первая монография о журнале «Я знаю всё», в 1986 г. уже выходила небольшая книжка бельгийского писателя и критика Жака Ван Эрпа, также посвященная истории этого периодического издания [2]. Работа Ван Эрпа — он снискал известность как блестящий знаток научной фантастики — имеет прежде всего высокую информационно-библиографическую ценность, тогда как Куэньяс ставит перед собой несколько иные задачи: проанализировать и систематизировать поток публикуемой на страницах журнала продукции, причем в строго очерченных хронологических рамках: 1905–1914 гг., т. е. до формального завершения «прекрасной эпохи».

Журнал «Я знаю всё» стал детищем издателя Пьера Лафита (1872–1938), которого известный писатель Жан Рони-старший в своих «Воспоминаниях о литературной жизни» (1927) назвал «королем мелованной бумаги». Избранное Лафитом название «Я знаю всё» ясно свидетельствует о направленности журнала, о его стремлении к тематическому универсализму; не случайно в подзаголовке стояло: «Всемирная иллюстрированная энциклопедия». Датой рождения журнала можно считать 15 февраля 1905 г. Журнал печатался на качественной бумаге и обладал удобным для читателя форматом 17 на 24 см. «Я знаю всё» задумывался как своего рода французский аналог лондонского ежемесячника «The Strand

Magazine» и призван был составить конкуренцию популярному у читателей журналу «Чтение для всех» («Lectures pour tous»). Название издания как будто предполагает абсолютный универсализм аудитории. Между тем, с точки зрения Куэньяса, главным действующим лицом публикаций журнала стало «элегантное» аристократическое общество, представители же городского мещанства присутствуют на его страницах лишь спорадически и в заведомо слабой позиции.

Среди материалов, опубликованных в первых номерах «Я знаю всё», следует упомянуть в первую очередь статью знаменитого астронома и писателя Камилла Фламмариона «Конец света». Она была посвящена тем угрозам, которые ожидают человечество в будущем и могут привести к гибели земной цивилизации. Параллельно с этой тревожной публикацией читатель мог ознакомиться с мемуарами знаменитой Сары Бернар, прочитать статьи о моде и спорте. Среди других рубрик журнала следует упомянуть театральное, музыкальное (печатались также ноты!) и литературное обозрения. Обращает на себя внимание роман академика Жюля Кларети «Я и другой». Этот роман в отдельном издании (оно вышло в 1909 г. у того же Лафита) именовался «Наваждение» и представлял собой своеобразную вариацию на тему «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, но с сильным уклоном в психопатологию (история раздвоения личности у художника). Кроме того, в первых номерах журнала можно было прочитать статью Катюлля Мендеса о передвижном народном театре; ироничную статью специалиста в области моды Камиль Дюге «Женщина — венец творения»; статью Филиппа Бертло о китайских пытках и казнях. Как видно, с самого начала в планы Лафита входило завоевать интерес у самых разных категорий аудитории, включая женщин и подростков.

На первый взгляд массив публикуемых в журнале произведений выглядит довольно хаотичным. Значение монографии Даниэля Куэньяса видится прежде всего в упорядочивании и систематизации этого «бурного потока». По ходу своего анализа исследователь рассматривает как произведения знаменитых писателей, которым суждено было значительно пережить свое время, так и эфемерные, совершенно забытые ныне тексты (весьма полезны, кстати, приводимые Куэньясом краткие резюме этих текстов).

Д. Куэньяс не обходит вниманием публиковавшиеся на страницах журнала театральные пьесы (хотя они принадлежат в основном малоиз-

вестным авторам, но в количественном отношении их присутствие выглядит весьма впечатляющим — в среднем по одной пьесе на два номера журнала). В журнальной драматургии наблюдался акцент на сценических переработках французской и переводной прозы; здесь больше внимания, нежели в прозаических сочинениях, уделялось комической стихии, хотя были представлены и образцы хоррора (так, именно на страницах «Я знаю всё» была впервые напечатана осуществленная Андре де Лордом адаптация новеллы Э. По «Система доктора Смоля и профессора Перро» — весьма известный образец Гран-Гиньоля). Между тем, как справедливо отмечает Куэньяс, с учетом полиадресности издания и возможности чтения журнала подростками хоррор мог присутствовать на его страницах лишь в небольших, строго дозированных количествах.

Примерно пятую часть опубликованных на страницах журнала в 1905–1914 гг. литературных произведений составляли детективы. И в этом смысле поистине эпохальную роль сыграл шестой номер журнала, выпущенный в июле 1905 г. Именно здесь читатель впервые встретился с «джентльменом-взломщиком» Арсеном Люпеном. Детективная новелла под названием «Арест Арсена Люпена» стала ответом Мориса Леблана на весьма неопределенную просьбу его приятеля Лафита написать для журнала какое-нибудь остросюжетное произведение. Новелла не только положила начало одному из самых читаемых циклов в истории детективной прозы, но и определила остросюжетный и детективный уклон журнала «Я знаю всё». Весьма показательно, что чуть ранее, в пятом номере журнала, была напечатана известная новелла Конан Дойла «Пляшущие человечки» из цикла «Возвращение Шерлока Холмса» — четкая, во многом пародийная связь между Холмсом и Люпеном неоднократно подчеркивалась Лебланом.

Нельзя не согласиться с Д. Куэньясом в том, что своего рода эмблематическим персонажем для журнала «Я знаю всё» можно считать Арсена Люпена (с. 55). Хотя автор книги рассматривает и других рекуррентных персонажей, характерных для печатавшихся в журнале авторов, в том числе широко распространенные в массовой литературе еще до возникновения этого издания типы «безумного профессора» и «благородного ученого», все же именно образ связанного с миром криминала «светского льва» видится Д. Куэньясу ключевым. Для французского ученого «джентльмен-взломщик» — своего рода символ читательских устремлений аудитории «Я знаю

всё» с их установкой на аристократизм и охлажденность манер, а также на определенное дистанцирование от «большой» социально-политической истории. Интеллектуализм Люпена, ставшего кумиром читателей многих поколений, его виртуозная способность решать запутанные криминальные загадки привлекали читателя ничуть не менее, чем его «дендизм». Но точно так же и предложенная журналом «интеллектуальная пища» была призвана уравновеситься, условно говоря, «глянцевой» составляющей, хотя «глянца» в современном его понимании тогда, разумеется, еще не существовало.

Новеллы о Люпене, указывает Д. Куэньяс, характеризуются повышенным уровнем «людичности» («игровое начало») (с. 135); Морис Леблан ведет с читателем изысканную вербальную игру, охотно прибегает к литературным аллюзиям (не только на Конан Дойла, но и на Габорио) и фактически погружает читателя в метатекстуальное пространство. Интересно, что в одном из номеров журнала (№ 74, март 1911 г.) было осуществлено статусное «размежевание» между прозой Леблана и «популярным романом», хотя принадлежность люпеновского цикла к последнему совершенно очевидна (со стороны Леблана, изначально позиционировавшего себя наследником флоберовской традиции, то было осознанное и небезболезненное самопожертвование). Данное мероприятие, полагает Д. Куэньяс, преследовало единственную цель — максимально расширить читательскую аудиторию, ведь популярный роман в те времена пользовался репутацией едва ли не «низового», обращенного к определенному социальному слою жанра (с. 77).

Особое внимание Д. Куэньяс уделяет феномену «модернистских» стратегий Лафита (с. 69), его неизменному стремлению держать читателя в курсе научно-технических и идейных веяний своего времени. Сказанное относится и к «мании цифр», склонность к которой демонстрировало издание. Очень заметно обилие популярных статей научно-технического характера, как бы подытоживающих положение дел в той или иной области человеческой деятельности. Но при этом главной целью Лафита все-таки оставалось неуклонное расширение круга читателей, т. е. научная составляющая не должна была носить чересчур углубленного характера.

Среди читательских предпочтений, умело вскармливаемых издателями журнала, важное место занимали картины из жизни экзотических стран. Д. Куэньяс посвящает отдельную главу «африканским впечатле-

ниям» (если пользоваться названием известного романа Р. Русселя). Для коллективного бессознательного широкой аудитории черный континент в период «прекрасной эпохи» являлся средоточием тайн и «этнической неупорядоченности» (с. 102), воплощением экзотизма; Африка одновременно и притягивала, и пугала. Журнал «Я знаю всё» чутко откликнулся на интерес публики и печатал как документальные очерки путешественников, так и остросюжетную прозу на африканскую тему. При этом, однако, уровень понимания этой темы оставался крайне поверхностным. Д. Куэньяс считает возможным говорить в этой связи о «культурном аутизме» журнала (с. 110), ограничившегося проецированием на африканскую почву традиционных, подчас расистского толка идейных клише.

В книге Куэньяса уделено пристальное внимание публиковавшемуся на страницах журнала «Я знаю всё» (№ 58–63, 1909–1910) роману Гастона Леру «Le Fauteuil hanté». Этот роман, пятый по счету у Леру и принадлежащий к числу довольно часто издаваемых в России его сочинений (под разными названиями: «Роковое кресло», «Заклятое кресло», «Заколдованное кресло»), автор рецензируемой книги оценивает весьма высоко. Роман возник на волне «люпеновской» моды и в некотором отношении подражал неожиданным эффектам и поворотам сюжета, характерным для «люпенианы». С точки зрения Куэньяса, Леру здесь не ограничивается весьма язвительной пародией на Французскую академию, хотя, конечно, своего рода импульсом к созданию романа становится известное самоназвание академиков, «Бессмертные». Сенсационный сюжет — гротескный случай попадания в сонм Бессмертных неграмотного человека — не только обретает чрезвычайно острое социальное звучание (надо сказать, сам Гастон Леру не удостоился чести быть избранным в состав Академии), но и становится поводом к обновлению вообще излюбленной Гастоном Леру готической палитры, которая здесь обогащена бурлескным препарированием актуальных для своего времени научно-технических новаций, с одной стороны, и моды на оккультизм, с другой.

Весьма существенно, что Д. Куэньяс привлекает к рассмотрению как журнальные, так и книжные версии анализируемых им романов. Как известно, они часто разнятся между собой, иногда достаточно ощутимо. Показателен случай с «Призраком Оперы» того же Гастона Леру: из книжной публикации выпала весьма небезынтересная (и, невзирая на огромную

популярность этой книги у отечественных книгоиздателей, практически не известная русскому читателю) глава под названием «Волшебный конверт».

Главное достоинство книги Д. Куэньяса видится в том, что корпус публикаций журнала «Я знаю всё» предстает на страницах его монографии как единое целое, пронизанное общими издательскими и писательскими установками. Лафит и его коллеги следовали генеральной линии создателей массового чтения на «успокоительное» воздействие на своего читателя («развлекать и поражать», с. 208) и вместе с тем стремились зафиксировать читательский взор «на полпути между реальностью и вымыслом» (с. 208). Журнал-микрокосм, куда властно втягивался потребитель, переходил от прозы к публицистике, от научной популяризации к рекламе (последняя занимала на его страницах чрезвычайно существенное место) и формировал своего читателя прежде всего как элегантного жуира, столь же беспечного и остроумного, сколь и поверхностного. От себя добавим, что подобные стратегии предвосхищали наиболее распространенные технологии уже упоминавшегося современного «глянца». И напротив, характерное для ежедневной прессы «прекрасной эпохи» (да и более раннего периода) эмоционально шокирующее воздействие на читателя создатели журнала «Я знаю всё» стремились минимизировать.

Следует сказать, что журнал впоследствии был перекуплен издательством «Hachette» и выходил вплоть до начала Второй мировой войны, в конце концов преобразившись в научно-популярное издание на манер отечественных журналов «Наука и жизнь» и «Знание — сила». Однако вплоть до 1921 г. «Я знаю всё» продолжал в целом сохранять прежний облик и состав; пришедшие в журнал в период «прекрасной эпохи» авторы продолжали ярко и интенсивно работать. Именно на страницах «Я знаю всё» были напечатаны два весьма примечательных, не входящих в цикл об Арсене Люпене романа Мориса Леблана, сочетающих в себе научно-фантастические и детективные элементы («Три глаза» и «Потрясающее событие»); весьма разные по сюжету, жанру и тональности произведения Гастона Леру «Рультабийль у Круппа» и «Человек, вернувшийся издалека», а также французские переводы «Затерянного мира» Конан Дойла и «Туннеля» Бернгарда Келлермана. Одним словом, период 1914–1921 гг. оказался для литературного раздела журнала не менее урожайным, чем предшествующий. К сожалению, о нем в книге Д. Куэньяса практически не говорится, хотя, как

представляется, соответствующий экскурс был бы интересен с точки зрения сохранения и развития заложенных Лафитом издательских стратегий в военные и послевоенные годы.

Несомненным украшением книги Д. Куэньяса является визуальный ряд. Часть позаимствованных из журнала «Я знаю всё» иллюстраций воспроизведены в цвете и подтверждают не только достаточно высокий для своего времени технологический уровень издания, но и профессиональное мастерство работавших с Лафитом иллюстраторов. Весьма полезно также приложение к книге (с. 215–233) — перечень всех публиковавшихся на страницах журнала в 1905–1914 гг. беллетристических сочинений, статей и иллюстраций.

Рецензируемая книга представляет собой в высшей степени ценный для всех интересующихся эволюцией французской массовой литературы, а также для специалистов по истории прессы труд. Остается надеяться, что ее со временем можно будет найти в московских библиотеках.

References

1 Couégnas D. *Fiction et culture médiatique à la Belle Époque dans le magazine "Je sais tout" (1905–1914)*. Limoges, Pulim, 2018. 237 p. (In French)

2 Van Herp J. *"Je sais tout", le roi des magazines.* Bruxelles, Éditions Recto-Verso, 1986. 168 p. (In French)

1 К рассмотрению и опубликованию принимаются статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40 000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20 000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

2 Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: stud-lit@mail.ru или отправляет статью через услугу на сайте журнала www.studlit.ru

3 Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4 Первая страница должна содержать следующую информацию:

- название рубрики, кегль — 14;
- УДК (см., например, teacode.com/online/udc или udk-codes.net), кегль — 14;
- ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

• Название статьи — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

• Под названием статьи по центру указывается знак авторского права, год, инициалы и фамилия автора/ов, кегль — 12.

• Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

• По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.

• Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.), кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Размещаются аннотация (200–250 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения) и ключевые слова на русском языке, кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, E-mail, кегль — 12.

• После этого размещается та же самая информация на английском языке:

• Название статьи на английском языке — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

• Под названием статьи по центру указываются фамилия, имя, отчество автора/ов, кегль — 12.

• Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

• По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.

• Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.) (Acknowledgements), аннотация и ключевые слова (Abstract, Keywords), информация об авторе (Information about the author), кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5 В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке (сначала русские источники, затем иностранные) в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициалы авторов пишутся раздельно. В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].

6 Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

7 Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8 После Списка литературы приводится REFERENCES:

• Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; французские, немецкие, итальянские, польские и пр. источники не транслитерируются и не переводятся.

• Для выполнения транслитерации необходимо использовать специальную программу.

• Войти в программу http://translit.net/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).

• Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».

• Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

• Далее необходимо отредактировать полученное и добавить переводы на английский язык:

- перевести на английский язык название книги, источника и др. и вставить его в квадратных скобках [ ] после соответствующих названий;
- заменить // на точку;
- заменить / на запятую;
- перевести на английский язык место издания (например, было М. – после редактирования: Moscow);
- заменить двоеточие после названия места издания на запятую;
- после транслитерации издательства добавить Publ.;
- исправить обозначение страниц: вместо 235 s. – 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47;
- курсивом выделить название источника;
- в конце библиографической ссылки необходимо добавить указание на оригинальный язык статьи (In Russ.).

9 Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И.О., И.О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании опре-

деленного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

10 Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

11 Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с вышеизложенными правилами.

ПОДПИСКА

Уважаемые коллеги!

Оформить подписку на журнал «Studia Litterarum» можно во всех отделениях Почты России по каталогу ОАО Агентства «Роспечать» «Газеты. Журналы».

Подписной индекс — 80538.

Рассылка экземпляров журналов производится только по подписке.

По поводу приобретения отдельных номеров журнала необходимо обращаться в редколлегию: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 5, № 1

Vol. 5, no 1

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *Е.Н. Сченснович*

16+

Подписано в печать 18.03.2020

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 24,0

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ФГУП «Издательство “Наука”

(Типография “Наука”)»

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

